

ZwischenWelten.
Eine narratologische Untersuchung des Werks von Ōba
Minako im Kontext der Introvertierten Generation.

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Daniela Tan
von Uetikon am See/ZH

Angenommen im Herbstsemester 2011
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Eduard Klopfenstein und
Frau Prof. Dr. Barbara Naumann

Zürich, 2014

Inhalt

1 Einleitung.....	5
1.1 Ōba Minako und die Introvertierte Generation. Fragestellung und Zielsetzung.....	5
1.3 Über Ōba Minako und die ausgewählten Texte.....	8
1.4 Literaturgeschichtliche Hintergründe: Die japanische Literatur ab 1868 bis zur Gegenwart.....	12
1.5 Zur Narratologie	27
1.5.1 Fiktionalität und Faktizität.....	29
1.5.2 Tempus.....	31
1.5.3 Modus und Stimme.....	34
1.5.3.1 Distanz.....	36
1.5.3.6 Bewusstseinswiedergabe.....	37
Direkte und indirekte Rede.....	39
Innerer Monolog.....	40
Erlebte Rede.....	43
Gedankenbericht.....	44
1.5.3.2 Perspektive.....	44
1.5.3.3 Fokalisierung.....	47
1.5.3.4 Stimme.....	49
1.5.3.5 Synthese und Beispiel.....	51
1.5.4 Erzählebenen – narrative Ebenen.....	54
2 Die Naikō no sedai.....	57
Was ist die Introvertierte Generation?.....	57
Bedeutung und Stellung der Naikō no sedai in der japanischen Nachkriegsliteratur.....	61
2.1 Forschungsbericht.....	63
2.1.1 Die Naikō no sedai in der japanischen Literaturkritik	63
2.1.1.1 Odagiri Hideo (1971).....	64
Mada to mō to. Manshū-jihen kara 40nen no bungaku no mondai („Noch nicht und schon. Probleme der Literatur vierzig Jahre nach dem Mandschurischen Zwischenfall“)......	65
Sensōka no sakkatachi. Manshū-jihen kara 40nen no bungaku no mondai („Die Schriftsteller in der Kriegszeit. Probleme der Literatur vierzig Jahre nach dem Mandschurischen Zwischenfall“)......	70
Gendai bungaku no sōten („Streitpunkte der Gegenwartsliteratur“)	73

2.1.1.2 Akiyama Shun: Shin-sedai no sakkatachi – Naikō no sedai ni tsuite („Die Autoren der neuen Generation – über die Introvertierte Generation“, 1973).....	75
2.1.1.3 Ueda Miyoji: Naikō no sedai „kō“ („Betrachtungen über die Introvertierte Generation“, 1973).....	75
2.1.1.4 Takahashi Hideo: „Warera“ no bungaku to „naikō“ no bungaku („Unsere' Literatur und die 'introvertierte' Literatur“, 1975).....	77
2.1.1.5 Odagiri Hideo (1975).....	78
2.1.1.6 Matsuhara Shin'ichi (1978).....	84
2.1.1.7 Furuya Kenzō (1998).....	84
2.1.1.8 Kawanishi Masaaki (2001).....	87
2.1.1.9 Kanda (2006).....	95
2.1.1.10 Koyano (2010).....	95
2.1.2 Forschung zur Naikō no sedai in ausserjapanischer Sprache.....	96
2.1.3 Erzählerische Merkmale der Naikō no sedai.....	98
2.1.3.1 Erzähltechniken.....	98
2.1.3.2 Motive und Topoi.....	100
2.1.3.3 Fazit.....	101
3 ZwischenZonen: Higusa 火草.....	102
3.1 Inhalt.....	103
3.2 Analyse.....	105
3.2.1 Erzählinstanz.....	106
3.2.2 Perspektive, Fokus.....	107
3.2.2.1 Neutrale Perspektive.....	112
3.2.2.2 Perspektive von Tsugumi.....	114
3.2.2.3 Perspektive von Raichō.....	118
3.2.2.4 Perspektive der Sawa no onna.....	121
3.2.2.5 Perspektive von Higusa?.....	122
3.2.2.6 Die Natur schaut zurück.....	123
3.2.3 Tempus.....	124
3.2.4 Erzählebenen – narrative Ebenen.....	128
3.3 Lokalität und Zwischenwelten.....	129
3.3.1 Rituale und Rite de passage in Higusa.....	131
3.3.2 Grenzüberschreitung und Gemeinschaft.....	134
3.3.3 Konstruktion von Zwischenwelten bei Ōba.....	137
4 FrauSein: Sanbiki no kani 三匹の蟹.....	139
4.1 Inhalt.....	140
4.2 Analyse.....	143
4.2.1 Erzählinstanz: Dialogizität als Erzählmittel.....	143

4.2.2 Perspektive und Fokalisierung.....	146
4.2.2.1 Sehen und gesehen werden.....	146
4.2.2.2 Die Mutter in den Augen der Tochter – Spiegel.....	148
4.2.2.3 Der Blick des Erzählers.....	150
4.2.2.4 Die Blicke der Protagonisten unter sich.....	151
4.2.3 Tempus.....	153
4.3 Zusammenfassung der Ergebnisse: Weibliches Schreiben.....	156
4.3.1 Genderspezifische Problematik.....	161
4.3.1.1 Yuri – A: Meerjungfrauen.....	161
4.3.1.2 Yuri – Frank: Entzauberte Welt.....	162
4.3.1.3 Yuri – Pink Shirt: Nicht ein Blut.....	164
4.3.1.4 Yuri – Takeshi: Das Ehepaar.....	166
4.3.1.5 Geschlechterbild in Sanbiki no kani.....	167
4.3.2 Standortsuche oder feministische Gegenwelt?.....	168
4.3.2.1 Fremd als Frau.....	168
4.3.2.2 Yuri: Aufbruch oder Resignation?.....	170
5 TraumTrauma: Urashimasō 浦島草	173
5.1 Inhalt.....	173
5.2 Analyse.....	177
5.2.1 Erzählinstanz.....	177
5.2.2 Perspektive, Fokus.....	182
5.2.3 Tempus.....	183
5.3 Schreiben über Trauma.....	185
5.3.1 Sichtweise der Naikō no sedai	186
5.3.2 Atombombenliteratur in Japan	189
5.3.3 Hiroshima bei Ōba – narratologische Kriterien für Erinnerung.....	191
6 Überlagerungen: Katashi mo naku 寂兮寥兮.....	196
6.1 Inhalt.....	197
6.2 Analyse.....	199
6.2.1 Erzählinstanz.....	199
6.2.2 Perspektive, Fokus.....	202
6.2.3 Tempus.....	206
6.2.4 Erzählebenen – narrative Ebenen.....	210
6.2.4.1 Traum.....	211
6.2.4.2 Mythologie.....	216
Die mythologischen Rollenspiele.....	218
Zugrunde liegende Erzählungen aus dem Kojiki.....	223
Gender-Aspekte in der mythologischen Ebene.....	225

6.2.4.3 Eingebettete Erzählung: Suzumushi.....	228
6.3 Zusammenfassung der Ergebnisse: WeltSchichten.....	232
6.3.1 Sehnsuchtsort Heimat.....	237
6.3.2 Mythische Ursprünge – Konturfindung aus dem Nichts.....	240
6.3.2.1 Das Andere im Eigenen.....	240
6.3.2.2 Die Wiederentdeckung des „Eigenen“.....	241
7 ErinnerungsWelten: Shichiriko 七理湖.....	242
7.1 Inhalt.....	242
7.2 Analyse.....	244
7.2.1 Erzählinstanz.....	244
7.2.2 Perspektive, Fokus.....	245
7.2.3 Tempus.....	247
7.2.4 Erzählebenen – narrative Ebenen.....	249
7.3 Reise in die Vergangenheit.....	250
8 Ausblick.....	254
Literaturverzeichnis.....	257

1 Einleitung

1.1 Ōba Minako und die Introvertierte Generation. Fragestellung und Zielsetzung

Diese Dissertation widmet sich dem Werk von Ōba Minako 大庭みな子 (1930 – 2007) unter dem Gesichtspunkt der literarischen Verortung dieser Autorin in der japanischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. In einem ersten Teil werden ausgewählte Texte einer genauen formalen Analyse nach narratologischen Kriterien unterzogen. Im Anschluss daran wird anhand von thematischen Motiven der Versuch unternommen, die Texte nach semantischen Kriterien literaturhistorisch im Kontext der Introvertierten Generation (*Naikō no sedai* 内向の世代) einzugliedern.

Ōba Minako ist eine der bedeutendsten japanischen Schriftstellerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts. Gleichermassen bewandert in der weit zurückreichenden literarischen Tradition Japans und belesen in der ausländischen Literatur, hat sie ein Werk geschaffen, das kosmopolitische und klassische Einflüsse in sich vereint.

Das Erzählen als Prozess des Aufarbeitens vereint in sich poetische ebenso wie politische Sprengkraft. In den letzten Jahren wurde in der japanischen Literaturkritik die Rolle der Literatur in der Nachkriegszeit intensiv diskutiert. Der Paradigmenwechsel innerhalb der japanischen Literaturkritik von ideologisch geprägten Debatten hin zu einem weniger funktionalisierenden Umgang mit literarischen Texten zeigt sich insbesondere im Diskurs um die Introvertierte Generation. Unter diesem Begriff werden jene Autoren und Autorinnen gefasst, deren Werke ab Ende der 1960er Jahre erschienen, und die die Literatur Japans prägen sollten.

Die Zeit der späten 1960er und der frühen 70er Jahre war eine spannungsgeladene Phase, auch für die japanische Nachkriegsliteratur. Während sich zum einen im Zuge der Studentenunruhen und der daraus entstandenen politischen Bewegungen eine Literatur des Engagements herausbildete, zeichnete sich auf der anderen Seite ein Rückzug ins Private ab. Diese literarische Tendenz wurde – zu Beginn noch abwertend – introvertierte (*naikōteki* 内向的) Literatur genannt, wobei die Bezeichnung bald positiv umgedeutet und als Überbegriff für eine neuartige Ausdrucksweise dienen sollte. Der Literaturkritiker Odagiri Hideo (1916 – 2000) bezeichnete die Autoren der *Naikō no sedai* einmal gar als letzte Vertreter der reinen Literatur (*junbungaku* 純文学) (vgl. Odagiri 1971a: 8).

Die veränderte Haltung der Literaturkritik zeigt sich weiter darin, dass in der neueren Diskussion erstmals die Werke von Autorinnen mit einbezogen werden. Obwohl Schriftstellerinnen die japanische Literatur von Beginn an entscheidend mitgeprägt hatten¹, wurden von Frauen geschriebene Werke seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert unter dem Sammelbegriff „Frauenliteratur“ (*joryū bungaku* 女流文学) vom Standardkanon gesondert behandelt. Dies führte dazu, dass sie in Debatten um Literaturströmungen und -bewegungen der Nachkriegszeit kaum einbezogen wurden. Aus diesem Grund gab es bis gegen Ende der 1980er Jahre keine einzige Autorin, die der *Naikō no sedai* zugeordnet wurde – erst dann setzte die dringend notwendige Revision dieser Darstellung ein. Dass heute Autorinnen wie Ōba Minako 大庭みな子 und Kōno Taeko 河野多恵子 unter anderem als Vertreterinnen der *Naikō no sedai* genannt werden, geht auf einen noch nicht weit zurückliegenden veränderten Umgang mit Schriftstellerinnen in Japan zurück.

Die Öffnung des Literaturbetriebes wird auch dadurch demonstriert, dass im Jahr 1987 mit Ōba Minako und Kōno Taeko erstmals Frauen ins Jury-Komitee des renommierten Akutagawa-Preises gewählt wurden. Heute finden sich ihre Namen in den Standardwerken unter den Autoren der *Naikō no sedai* neben den bis anhin genannten Autoren; die geschlechtsspezifische Segregation von literarischen Werken scheint endgültig der Vergangenheit anzugehören².

Wie sie sind viele Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* heute in der literarischen Szene Japans präsent und prägen diese mit als Vorsitzende von Literaturclubs und in den Juries der zahlreichen Literaturpreise³. Somit sind sie wesentlich beteiligt an der Gestaltung des gegenwärtigen Literaturmarktes: Nominierungen und Preisvergaben sind entscheidende Punkte im Werdegang junger Autoren und Autorinnen, wie auch für das Sortiment der Verlage.

Es bietet sich an, im Hinblick auf diesen Paradigmenwechsel die Texte von Ōba Minako einer narratologischen Analyse zu unterziehen und im Anschluss daran die Frage erneut zu stellen, in welchem Kontext sich das Werk dieser Autorin in der japanischen Literatur des 20. Jahrhunderts verorten lässt.

Diese Studie verknüpft diese Themenstränge, indem sie das Werk von Ōba Minako im Kontext der *Naikō no sedai* untersucht. Zunächst wird das Phänomen der *Naikō no sedai*

¹ Teil der japanischen Literatur ist bis fast zu den Anfängen der Schriftlichkeit zurückreichende weibliche Schreibtradition.

² Etliche grössere Buchhandlungen wie z.B. Kinokuniya und Junkudō sind – wohl aus verkaufstechnischen Gründen – auch gegenwärtig nach *joseibungaku* 女性文学 (Frauenliteratur) und *danseibungaku* 男性文学 (Männerliteratur) sortiert. Siehe auch Ueno, Ogura und Tomioka 1992, Tan 2014: 76.

³ Gemäss einer Publikation des Japanese Literature Publishing and Promotion Center (*Contemporary Japanese Writers Vol. I*) gab es im Jahr 2007 insgesamt 124 verschiedene Literaturpreise – Tendenz steigend.

in der Literaturkritik betrachtet und dessen Verlauf von den Anfängen bis zur Gegenwart in der Forschungsliteratur dargestellt. Anhand von Texten der japanischen Literaturkritik werden charakteristische Erzähltechniken sowie Motive und Topoi der *Naikō no sedai* untersucht. Unter Zuhilfenahme eines erzähltheoretischen Ansatzes, insbesondere der Terminologie Genettes, werden narrative Charakteristika der *Naikō no sedai* herausgearbeitet, für japanischsprachige Texte erschlossen und mit Beiträgen aus der japanischen Erzähltheorie ergänzt.

Der erzähltheoretische Ansatz hat sich als unabdingbare Voraussetzung für ein möglichst textnahes Arbeiten mit den Originalquellen erwiesen. Um dem Leser den Zugang zu diesen Argumentationsgrundlagen zu verschaffen, sind sämtliche übersetzten Zitate in japanischer Originalsprache sowie in deutscher Übersetzung⁴ aufgeführt. Im Kapitel 1.5 wird die methodische Vorgehensweise erläutert und das verwendete Begriffsmaterial vorgestellt. In der anschließenden Textanalyse werden Texte von Ōba Minako auf diese narratologischen Besonderheiten und Merkmale untersucht. Dabei wird der Fokus auf Erzählinstanz, Perspektivierung und narratologische Ebenen gelegt. Die fünf diskutierten Werke repräsentieren die verschiedenen Schaffensphasen Ōbas. *Higusa* („Feuerkraut“, 1969) und *Sanbiki no kani* („Drei Krabben“, 1968) gehören zu ihren ersten Publikationen, und sind geprägt vom langjährigen Aufenthalt in Alaska. Nach ihrer Rückkehr nach Japan befasste sie sich in *Urashimasō* 浦島草 („Die Urashima-Pflanze“, 1977) mit der Aufarbeitung der traumatischen Erinnerungen an die Atombombe. In *Katachi mo naku* („Ohne Form und gestalt“, 1982) stellt die japanische Mythologie einen eigenen Erzählstrang dar und bildet eine eigenständige thematische Ebene. Das posthum erschienene, fragmentarische Werk *Shichiriko* („Der Sieben-Meilen-See“, 2007) ist der erste Teil von Ōbas letzter Erzählung, die inhaltlich an *Urashimasō* anschliesst. Die in den Textanalysen herausgearbeiteten Charakteristika werden anschliessend in den Kontext der Diskussion um die *Naikō no sedai* gestellt. Es wird diskutiert, warum Ōba Minako als Autorin der *Naikō no sedai* betrachtet werden kann und welche Implikationen dies hat.

Weiter möchte diese Studie ein bislang ausserhalb Japans nur am Rande erwähntes Kapitel der neueren Literaturgeschichtsschreibung, die *Naikō no sedai*, für deutschsprachige Leser erschliessen, um somit einen Beitrag zur japanologischen Literaturforschung zu leisten.

Ausgehend von der oben formulierten Fragestellung und Zielsetzung wird versucht, Ōba Minako in der japanischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts zu positionieren. Ob-

⁴ Sämtliche deutschen Übersetzungen stammen, sofern nicht anders verzeichnet, von der Verfasserin. Auch in Fällen, in denen eine deutschsprachige Übersetzung vorliegt, wurden eigene Übersetzungen angefertigt, da die publizierten Übersetzungen teilweise textliche Feinheiten und Genauigkeiten der Leserfreundlichkeit unterordneten.

wohl sie sich selbst dezidiert als apolitisch bezeichnete – ein Gestus, der sich bei vielen Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai beobachten* lässt – bringt sie in ihren teilweise sehr persönlichen und privaten Texten Widerstand gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse zum Ausdruck, insbesondere gegen die vorherrschenden Geschlechterrollen.

In ihren Texten verleiht Ōba der oben beschriebenen Ambivalenz von politischem Engagement und Rückzug ins Innere Ausdruck. Dass sich diese beiden möglichen Endpunkte einer Skala nicht zu widersprechen brauchen, zeigen Ōbas Werke. Denn gerade der Blick nach Innen öffnet die Kanäle zu Erinnerungen und persönlichen Situationen – und somit einen subjektiven Blick auf historische Ereignisse als Erlebtes.

1.3 Über Ōba Minako und die ausgewählten Texte

Ōba Minako (11.11.1930 – 24.5.2007) gehört zu den bedeutendsten japanischen Autoren und Autorinnen des 20. Jahrhunderts. Sie wurde unter dem Namen Shiina Minako 椎名美奈子 in Tōkyō geboren. Aufgrund der Tätigkeit ihres Vaters als Marinearzt musste die Familie oft umziehen. So lebte sie unter anderem in Toyokawa (Präfektur Aichi) und Hiroshima. 1930 geboren, gehört sie einer Generation an, die das Ende des Zweiten Weltkrieges in der Jugend miterlebte – zu jung, um direkt in das Kriegsgeschehen involviert zu sein, aber dennoch alt genug, um als Arbeitskraft in einer Hilfstruppe den Opfern des Atombombenabwurfs erste Hilfe zu leisten. Das Kriegsende sowie die darauf folgende Phase des rapiden gesellschaftlichen Umbruchs erlebte sie als prägende und verstörende Zeit. Am 6. August 1945 war sie mit der Hilfstruppe, der sie zugeteilt war, in Nishijō (Stadtbezirk Higashi-Hiroshima) stationiert, von wo aus sie die Bombardierung miterlebte. Sie war damals vierzehn Jahre alt. In ihrem Blog schreibt die Literaturwissenschaftlerin Adrienne Hurley:

[...], I wondered what a girl of 14 would have felt as she looked around at all the devastation, the people whose skin had melted away, and the shadows etched in the ground. I wonder still today what carried over from that moment into her writing – what remained and worked its way into the worlds she created, places we as her readers can go and linger for a while (Hurley 2007).

In diesem Einsatz wurde sie als Helferin direkt mit den schrecklichen Auswirkungen der Atombombe konfrontiert. Wie bei vielen anderen Autoren ihrer Generation blieben auch

bei Ōba diese Eindrücke lange Zeit verschüttet und wurden erst zeitverzögert literarisch umgesetzt.

Ōba besuchte die Kamo-Mädchenoberschule (die heutige Kamo-Oberschule von Hiroshima), die Iwakuni-Mädchenoberschule in Yamaguchi (die heutige Iwakuni-Oberschule der Präfektur Yamaguchi) und machte den Universitätsabschluss an der philosophischen Fakultät der Tsuda-juku Universität in englischer Literatur. 1955 heiratete sie Ōba Toshio unter der Bedingung, dass sie weiterhin Romane schreiben könne (vgl. Ōba 2011, Bd. 24: 689) und gebar im Jahr darauf ihre einzige Tochter, Ōba Yū (heute Tani Yū). 1959 verliess Ōba mit ihrer jungen Familie Japan und folgte ihrem Mann, der in der Papierverarbeitungsbranche tätig war, als er nach Alaska versetzt wurde. Die elf folgenden Jahre verbrachte sie in der Kleinstadt Sitka und nutzte diese Zeit für zahlreiche Reisen und zur Weiterbildung. Fern von Japan und abgeschnitten vom literarischen Geschehen, verfasste Ōba ihre ersten kurzen Erzählungen. Viele der frühen Erzählungen befassen sich thematisch mit dem Leben in Alaska, den zwischenmenschlichen, von verschiedenen Migrationshintergründen geprägten Beziehungen, und sie erzählen auch von Ōbas Faszination für die Legenden und Überlieferungen der indigenen Bevölkerung Alaskas.

Als die Erzählung *Sanbiki no kani* 1968 mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichnet wurde, erlangte Ōba schlagartig Bekanntheit als Autorin. Nicht nur war sie eine völlige Newcomerin in der japanischen Literaturszene, sie brachte mit ihrer direkten und ungeschönten Art, das Leben in der Fremde und das weibliche Unbehagen angesichts der traditionellen Geschlechterrollen zu beschreiben, auch die japanische Literaturkritik an ihre Grenzen. Obwohl Ōba sich einerseits dem *joryū* 女流 (Frauenliteratur)-Schema angliedern liess, verhinderte ihre kosmopolitische Ausrichtung gerade die einseitige Kategorisierung in und die Reduktion auf die „typischen Frauenthemen“.

In seinem Nachruf stellt der Literaturkritiker Andō Reiji Ōba Minako als eine Autorin dar, der es gelingt, die Trennlinie zwischen Tod und Leben, Schöpfung und Zerstörung immer wieder aufs Neue literarisch aufzuheben. Sie beschreibe ein archaisches Begehren (*yokubō* 欲望) nach Leben, aber auch den Schrecken der daraus entstehenden Möglichkeit der absoluten Zerstörung. Dieses sei zugleich Berührungs- wie auch Ausgangspunkt von Leben und Tod:

Am Ende dieser Welt stürzt die ganze Schöpfung (*shinrabanshō* 森羅万象) allesamt ohne Form und Gestalt in sich zusammen und vergeht. An solch einem eschatologischen Ort, gerade an diesem allerletzten Ort, entsteht eine ursprüngliche Zeit, in der Leben und Tod vereint sind. Das Ende der Welt, eine primordiale Zeit. Dies ist die literarische Raumzeit, die Ōba Minako gelebt hat. (Andō 2008: 6)

Die Erschaffung dieser eigenen Zeit und dieser Erzählräume, die Ōbas Werk eigen sind, lenkt den Blick auf die Erzählfigur, oder auf das Ich, aus dessen Sicht erzählt wird. Dieses Ich mit seinen unzähligen Facetten sprengt die binären Oppositionen und erneuert Zeit und Raum (vgl. Andō 2008)⁵.

Dem literarischen Werk Ōba Minakos kommt innerhalb der japanischen Nachkriegsliteratur aus verschiedenen Gründen eine wichtige Bedeutung zu.

In der Forschung ausserhalb Japans wurde Ōba zunächst primär als Autorin aufgenommen, die sich in einer neuen, unverblünten Art zu den Brüchen und Schwierigkeiten weiblicher Biographien äusserte. In dieser Dissertation wird das Spektrum um weitere Sichtweisen dieser vielseitigen Schriftstellerin erweitert, indem Ōba Minakos Werk erzähltheoretisch im Kontext der Introvertierten Generation beleuchtet wird. Im Folgenden werden die hierfür ausgewählten Texte vorgestellt und ihre Relevanz für diese Fragestellung kurz erläutert.

Sanbiki no kani 三匹の蟹 („Drei Krabben“, 1968) ist diejenige Erzählung, mit der sich Ōba 1968 als relevante Autorin ins Bewusstsein der Öffentlichkeit katapultierte. Das literarische Debüt nicht nur aus dem Nichts heraus, sondern sogar aus dem Ausland zu schaffen, ist eine der vielen Besonderheiten, auf die man stösst, wenn man sich mit der Autorin Ōba Minako beschäftigt.

Die Erzählung *Higusa* 火草 („Feuerkraut“, 1969) kann ebenfalls dem Zyklus der frühen Publikationen zugeordnet werden, sowohl, was den Zeitpunkt der Veröffentlichung betrifft, als auch die inhaltliche Thematik der Kurzgeschichte. Beide Erzählungen spielen in Alaska. Dennoch öffnen sich in diesen beiden Erzählungen sehr unterschiedliche Perspektiven. Steht in *Sanbiki no kani* der rebellische Akt des Ausbruchs aus den familiären Rollenzwängen und die Überschreitung der bis anhin gültigen sozialen Grenzen im Mittelpunkt, führt in *Higusa* der Versuch der Selbstbestimmung der Protagonistin zu deren Tod. *Sanbiki no kani* ist im biedereren bildungsbürgerlichen Milieu der Mittelschicht Ende der 1960er Jahre angesiedelt, während in *Higusa* eine – vermutlich durch Ōbas Faszination für die indigene Kultur ausgelöste – quasi-mythische archaische Gesellschaft gezeichnet wird.

Es soll aufgezeigt werden, welche Umstände zum Versuch der Protagonisten und Protagonistinnen Yuri und Higusa führen, sich gegen etablierte gesellschaftliche Zwänge aufzulehnen bzw. aus ihnen auszubrechen. Es wird weiter zu untersuchen sein, ob und wo diese unterschiedlichen Settings der beiden Erzählungen Parallelen aufweisen, und welche verschiedenen Möglichkeiten literarisch durchgespielt werden.

Ōbas Erzählung *Urashimasō* 浦島草 („Die Urashima-Pflanze“, 1977) wird häufig als die Rückkehrererzählung schlechthin und oft auch als bedeutendstes Werk Ōbas betrachtet und wird deshalb in der vorliegenden Arbeit neben *Katachi mo naku* ebenfalls behandelt.

⁵ Vgl. auch Bhabha 1994, Egusa 2001, Hill 2005.

Während in *Urashimasō* ein sehr detailreiches Bild einer Frau gezeichnet wird, die nach längerem Auslandsaufenthalt Japan besucht und in der Konfrontation mit einer höchst verwickelten Familiengeschichte die eigenen Wurzeln zu ergründen sucht, steht in *Katachi mo naku* das Thema Heimkehr – zumindest vordergründig – nicht im Zentrum der Erzählung. Die Geschichte spielt in Japan, doch ist sie durchdrungen von der Frage, was denn nun diese Heimat sei, von der man in der Fremde stillschweigend angenommen hat, es gäbe sie. Es findet also ein tief liegender Konflikt statt mit dem Ort „Heimat“, dessen wahre Existenz in der eigenen Vorstellungskraft gründet. Im Verlauf der Erzählung zeigt sich, dass dieser Ort nur ein imaginärer sein kann.

Die längere Erzählung *Katachi mo naku* 寂兮寥兮 („Ohne Form und Gestalt“, 1982) ist inhaltlich und auch vom Personeninventar her fast vollständig in Japan angesiedelt. Die Erzählgegenwart, die zugleich die Rahmenerzählung bildet, dient als Ausgangspunkt für Rückblenden, in denen mittels weiterer Rückblenden die Vergangenheit aufgerollt wird. Die Rahmenerzählung spielt sich grösstenteils in den Zwiegesprächen des Paares Mayuko und Haku ab, welches auch den Angelpunkt des dargestellten Beziehungsgeflechts bildet. Die mehrheitlich aus der Perspektive Mayukos erzählte Geschichte bezieht aber auch in Form einer Binnenerzählung Hakus andere Erzählperspektiven mit ein. In Form von Rückblenden und Mayukos *stream of consciousness* wird die komplexe Geschichte einer Familie und der mit ihr befreundeten Familien gezeichnet. In dieser Ebene finden sich Traum, dialogische Sequenzen und Erinnerung zu einem impressionistischen Gesamtbild. Auf einer weiteren inhaltlichen Ebene sind es überlieferte Geschichten aus der japanischen Mythologie, die quasi als Tiefenschicht die archetypischen Beziehungsmuster der Figuren abbilden.

In *Katachi mo naku* wird die Auseinandersetzung mit Vergangenen nicht thematisch *direkt* erzählt, sondern ist in der Erzählung *vorhanden*. Interessant ist nun, auf welche Art und Weise sich dieses Vorhandensein manifestiert und ob sich nicht gerade durch die oben beschriebene Latenz des Vorhandenen die Möglichkeit ergibt, gewisse Dinge direkter, d.h. für die Lesenden unmittelbarer, abzubilden.

Ein weiteres Argument, das für die Wahl von *Katachi mo naku* spricht, ist inhaltlicher Natur. Im Gegensatz zu anderen Werken, in denen das destruktive Element in den Vordergrund gerückt wird, lebt *Katachi mo naku* sehr stark von einer subtilen – stellenweise auch sehr direkten – Erotik, welche im Kontext als ein Ausbruch des Lebens verstanden werden kann. Auf allen Erzählebenen kommt diesem einenden Element in den Beziehungen eine zentrale Rolle zu, so dass man sagen könnte, mit *Katachi mo naku* ist Ōba Minakos Fiktion am Gegenpol der totalen Zerstörung des Zweiten Weltkrieges angekommen. Es gibt nun aber gerade nicht eine lineare Entwicklung von einem Extrem zum Gegenpol, sondern das, was *Katachi mo naku* auszeichnet, ist der Versuch, die Möglichkeit einer harmoni-

schen Existenz zwischen den Extrempolen aufzuzeichnen – auf der privaten Ebene der Geschlechterbeziehungen ebenso wie auf einer gesellschaftlichen Ebene.

Das letzte Werk, das in der vorliegenden Arbeit untersucht wird, ist die 2007 postum erschienene Erzählung *Shichiriko* 七里湖 („Der Sieben-Meilen-See“, 2007). Diese wurde zwischen Januar 1995 und Oktober 1996 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Gunzō* publiziert, als Ōba aufgrund eines Hirnschlages für einige Zeit rekonvaleszent war. Trotz einseitiger Lähmung begann sie nach einiger Zeit wieder, Gedichte und Essays herauszugeben, indem sie sie ihrem Mann diktierete. *Shichiriko* schliesst thematisch an *Urashimasō* an und wurde am 24. Mai 2007 veröffentlicht⁶. Dieses letzte Werk Ōba Minakos und soll die vorliegende Arbeit abrunden und den Lesenden gleichzeitig eine Gesamtskizze des Schaffens dieser bedeutenden Autorin bieten.

1.4 Literaturgeschichtliche Hintergründe: Die japanische Literatur ab 1868 bis zur Gegenwart

Die japanische Literatur des zwanzigsten und des anbrechenden einundzwanzigsten Jahrhunderts⁷ reflektiert ausserordentliche sprachliche, politische und gesellschaftliche Veränderungen.

Die Entstehungsgeschichte der modernen japanischen Literatur beginnt bei der Öffnung des Landes ab 1868. Der heute für „Roman“ übliche Begriff *shōsetsu* 小説 stammt aus jener Zeit und dient zugleich als Abgrenzung zum in der Vormoderne gebräuchlichen Begriff *monogatari* 物語, der am treffendsten mit „Erzählung“ übersetzt wird.

In der japanischen Literaturgeschichtsschreibung ist es üblich, das Jahrhundert in die vier Regierungsperioden zu unterteilen, d.h. Literatur der Meiji-Zeit (1868-1912), der Taishō-Zeit (1912-1926), der Shōwa- (1926-1989) und der Heisei-Zeit (ab 1989). Die verhältnismässig lange Shōwa-Zeit wird zuweilen weiter unterteilt in die Vorkriegs- und Nachkriegs-Shōwa-Zeit.⁸ Die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts umfasst somit die zwischen Meiji 33 (1900) und Heisei 11 (1999) verfassten Werke.

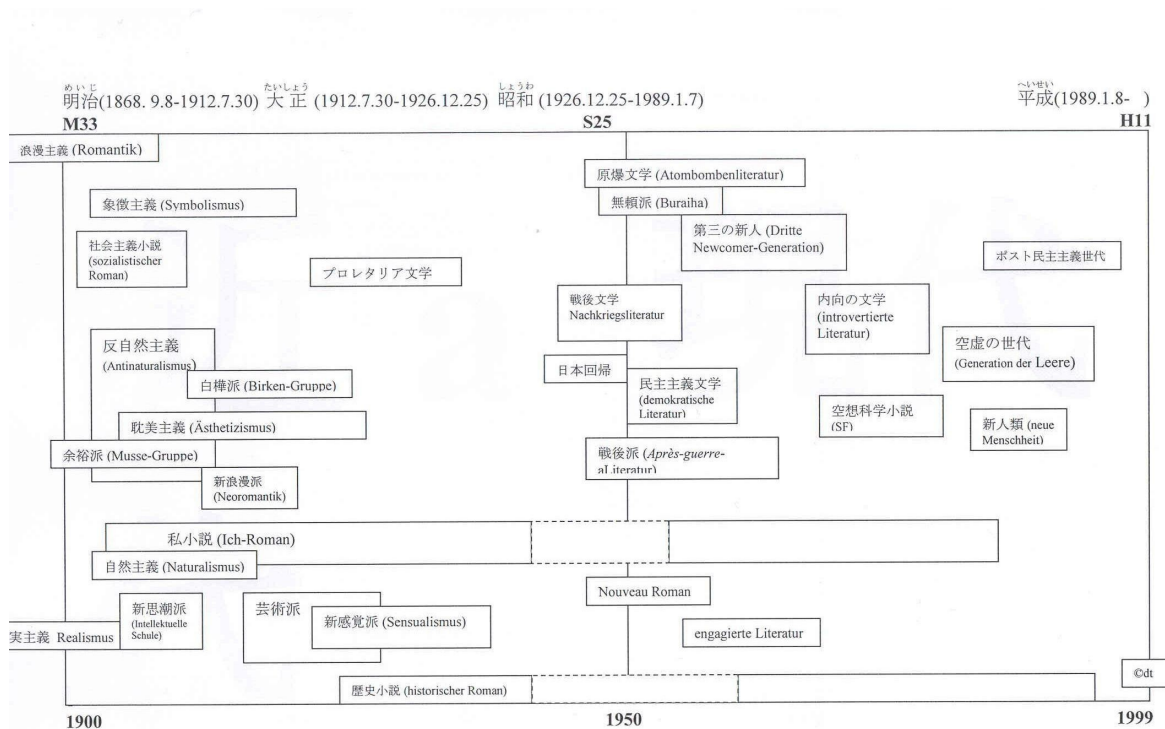
⁶ Ebenfalls postum veröffentlicht wurde fast zeitgleich eine Sammlung von Kurzgeschichten unter dem Titel *Fūmon* („Windmuster im Sand“).

⁷ Gute Übersichten in westlichen Sprachen: Gessel 1997, Hijiya-Kirschner 2001, Katō 1990, Klopfenstein 1993.

⁸ Neben der Unterteilung in Vor- und Nachkriegszeit wird das Jahrhundert häufig auch in *kindai* 近代 (Moderne) für die Zeitspanne von 1868-1945 und *gendai* 現代 (Gegenwart) ab 1945 aufgeteilt. Die fortlaufende Ausdehnung der Gegenwart ist jedoch zunehmend problematisch. Gegenwärtig ist eine Tendenz zur Einteilung in Dekaden auszumachen.

Vor diesem Hintergrund zeichnen sich unterschiedliche Strömungen, Generationen und Gruppierungen ab. Diese Tendenz verstärkt sich nach einem Einbruch über die Kriegsjahre zunehmend. Ab etwa 1970 ist in der Literaturkritik eine Vorliebe für thematische Gruppierungen auszumachen, deren Autoren nicht mehr durch eine Zeitschrift oder das Postulat einer gemeinsamen Stossrichtung verbunden sind. Ein neueres Beispiel hierfür ist das Label J-Bungaku, mit welchem ein junges Publikum für urbane Popliteratur begeistert werden soll (vgl. Gebhardt 2003). Diese sind ausserdem den Launen einer lebhaften Kulturindustrie ausgesetzt.

Um die Orientierung zu erleichtern, sind in der eingefügten Grafik sämtliche wichtigen literarischen Strömungen und Richtungen des zwanzigsten Jahrhunderts dargestellt. Es ist auffallend, dass zu Beginn des Jahrhunderts zahlreiche Gruppierungen entstanden, die sich klar voneinander abgrenzten oder aufeinander Bezug nehmen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verebben diese Strömungen allmählich. Die *Naikō no sedai* findet sich in dieser Phase. Im Folgenden werden die Entwicklungen der Literatur seit 1968, d.h. seit der japanischen Moderne, nach gezeichnet.



Zwei Themen beschäftigen die moderne japanische Literatur seit ihren Anfängen bis hin zur Gegenwart immer wieder aufs Neue: Die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion (*kūsō* 空想, *kyokō* 虚構, *fikushon* フィクション) und Realität (*shinjitsu* 真実, *genjitsu* 現実)⁹ sowie das Spiel mit den Perspektiven¹⁰.

Die Forderung nach möglichst objektiver und authentischer Literatur löste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts einen regelrechten Boom von Ich-Romanen (*Shishōsetsu* 私小説) aus. Diese aus dem japanischen Naturalismus heraus entstandene Erzählform ist einer grösstmöglichen Authentizität verpflichtet.¹¹ Der Autor schreibt unter der Bedingung, nur tatsächliche Begebenheiten möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, weshalb diese Gattung mitunter vereinfachend als autobiographische Erzählung bezeichnet wird. Dabei wird jedoch das komplexe Verhältnis von tatsächlich Gewesenem, Inszeniertem und Fiktiven ausgeblendet. Häufig sind Ich-Romane auch in der dritten Person verfasst.

Die Werke *Futon* 蒲団 („Der Futon“, 1907) von Tayama Katai 田山花袋 (1872–1930) und *Hakai* 破戒 („Ausgestossen“, 1905) von Shimazaki Tōson 島崎当村 (1872–1943) gelten als frühe Ich-Romane. In *Futon* werden die verheerenden Auswirkungen der Verliebtheit eines älteren Lehrers zu einer jungen Studentin detailliert festgehalten. Auch Shimazaki Tōson bediente sich in *Hakai* einer unpräzisen Darstellungsweise des inneren Konfliktes eines Volksschullehrers, der seine Burakumin-Abstammung geheim hält und schliesslich dem inneren Druck nicht mehr standhalten kann. Die Inszenierung des Bekenntnisses als Selbstentblössung ist ein weiteres Merkmal des *Shishōsetsu*. Die produktivste Phase dieser literarischen Gattung¹² waren die ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Der *Shishōsetsu* verschwand jedoch nie vollständig und gewann in der zweiten Jahrhunderthälfte erneut an Bedeutung. In der aktuellen Debatte um die Inszenierung literarischer Authentizität in *realtime*-Medien wie Handyroman (*kētai shosetsu* ケータイ小

⁹ Prominente Beispiele aus der neueren Literaturgeschichte: Murakami Haruki 村上春樹 beschreibt in seinem Roman *1Q84* (2009) wie die fiktive Welt einer Erzählung durch den Akt des Erzählens als Roman zu einer bedrohlichen Pararealität wird. Kirino Natsuo 桐野夏生 beschäftigt sich in ihrem intellektuellen Roman *IN* (2009) eingehend mit dem mächtigen Zusammenspiel von Fiktion und Realität.

¹⁰ Die beispielhafteste und wohl bekannteste Erzählung, die durch verschiedene Perspektiven die Möglichkeit einer ein-eindeutigen Abbildung der Wirklichkeit hinterfragt, ist die multiperspektivische Kurzgeschichte *Yabu no naka* 藪の中 (1921, „Im Gebüsch“) von Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介. In einem erweiterten Sinne unter Einbezug von computeranimierter Erzählkunst siehe auch Nakamata 2004: 35.

¹¹ Mori Ōgai (反自然主義的傾向、浪漫主義), Higuchi Ichiyō (初期浪漫主義), Natsume Sōseki (反自然主義的傾向、余裕派).

¹² Es lässt sich darüber streiten, inwiefern der Ich-Roman tatsächlich einer eigenen literarischen Gattung entspricht. Eingehend hat sich Irmela Hijiya-Kirschnereit in ihrer Habilitationsschrift *Selbstentblössungsrituale* (1981) mit dem Thema auseinandergesetzt.

説), Blogs (*burogu* ブログ) und online-Fiktion (*netto shōsetsu* ネット小説) wird der Frage um die Mechanismen und Darstellungsmöglichkeiten eines neuen Ich-Romans nachgegangen¹³. Der Echtheit fiktionaler Berichte (!) bekommt zudem im Zuge der soziologischen Wende innerhalb der Literaturwissenschaft¹⁴ eine zusätzliche Relevanz zu. So lassen sich literarische Texte, die vom Leben der modernen Unterschicht berichten gut verkaufen, denn sie versprechen Authentizität. Dies deutet darauf hin, dass auch die Leser am Berichtcharakter von Texten interessiert sind, die das Angstphänomen Armut konsumierbar machen.

Die möglichst echte Wiedergabe von Begebenheiten in einem literarischen Werk wurde anfänglich begleitet von einer lebendigen Debatte um die Funktion der Literatur und den Austausch mit westlicher Literatur, der durch die Öffnung des Landes möglich geworden war.¹⁵ In der ersten Romantheorie Japans aus dem Jahr 1868 schrieb Tsubouchi Shōyō: „Das Hauptanliegen des Romans ist die menschliche Natur. Darauf folgen die sozialen Verhältnisse und Gepflogenheiten.“ (*Shōsetsu no shunō wa ninjō nari, setai fūzoku kore ni tsugu*. 小説の主眼は人情なり、世態風俗これに次ぐ¹⁶) In seiner Schachmetapher veranschaulichte er Rolle und Aufgabe des Autors:

If a novelist wants to explore the depths of human nature and paint society as it is, then he must write as if describing a chess game he is watching other people play. Should he, as an onlooker, offer even the smallest piece of advice, the game becomes his instead of the players! It is only when he resists the temptation to change those things he thinks he could improve on and confines himself to the facts that his work can be called a novel. (Tsubouchi 1981: 26)

Wenn aber eine maximale Mimesis-Illusion dem Ideal entsprach, bei der unter anderem durch möglichst geringe Erzählerpräsenz Identität von Autor und Erzähler suggeriert wurde, erstaunt die eingangs erwähnte Abwertung des Narrativen nicht mehr. Stets aufs Neue wurde die fiktive Erzählung als unecht und somit Literatur zweiter Klasse abgewertet. So

¹³ Vgl. Giannoulis 2010, Mauermann 2011.

¹⁴ Vgl. hierzu Gebhardt 2010.

¹⁵ Die Mehrsprachigkeit der japanischen Literatur jedoch hat eine lange Tradition. Zwischen dem 7. und 19. Jahrhundert war der sprachliche Dualismus die Norm; die japanische Literatur wurde sowohl in Japanisch wie auch in einem japanisierten Chinesisch verfasst. Daraus resultierte eine breitgefächerte Palette von Ausdrucksmöglichkeiten und -formen von einer chinesisch geprägten, kompakten Sprache bis zu einem beinahe umgangssprachlichen, von sino-japanischen Ausdrücken nahezu freiem Stil. So ist beispielsweise von Natsume Sōseki 夏目漱石 bekannt, dass er sowohl japanische Prosa wie auch Gedichte in Kanbun verfasste.

¹⁶ Yanagida 1987: 118 (siehe auch Twine 1981).

sieht sich beispielsweise Noguchi verpflichtet, eine Aufwertung des Fiktiven vorzunehmen, wenn er schreibt:

Die Sprache des Romans ist eine fiktive (*kyokō no* 虚構の) Sprache. Fiktion ist nicht Wirklichkeit (*shinjitsu* 真実). Ist sie dann also Lüge (*uso* 嘘)? Unter Vorwegnahme der Schlussfolgerung sei gesagt, dass Fiktion mit Sicherheit nicht Lüge ist. Aber die „allgemein bekannte Tatsache“, dass, was nicht wirklich ist, eine Lüge sei, ist unter uns ziemlich weit verbreitet. (Noguchi 1980: 22)

Indem der Schriftsteller hinter seinem Werk verschwand, verschaffte er diesem die Anerkennung als objektive, „reine“ Beschreibung¹⁷ der Wirklichkeit, ergo Literarizität. Kosugi Tengai 小杉天外 schreibt zum Beispiel im Vorwort seiner Erzählung *Hayari no uta* はやりの歌 („Der Gassenhauer“, 1900):

Natur ist Natur. Sie ist weder gut noch böse, weder schön noch hässlich. Gut und Böse, schön und hässlich sind lediglich willkürliche Bezeichnungen eines bestimmten Menschen in einem bestimmten Land und einer bestimmten Epoche für einen Ausschnitt der Natur. [...] Ob der Leser gerührt ist oder nicht, ist nicht Sache des Dichters. Der Dichter soll nur das Erdachte (*kūsō shitaru mono* 空想したるもの) so wie es ist, wiedergeben, [denn] was würde dabei herauskommen, wenn der Maler beim Portraittieren sagte: „Deine Nase ist zu gross“, und sie abhobelte? Bei der Wiedergabe des Erdachten darf auch nicht das geringste Persönliche hinzugefügt werden. (zit. nach Hijiya-Kirschner 1981: 16)

Mit dem Erfolg der Bewegung zur Vereinheitlichung von schriftlicher und gesprochener Sprache, *genbun itchi* 言文一致, war eine wichtige Voraussetzung erfüllt für die realistische Beschreibung (*shajitsu-shugi* 写実主義). Diese neue Möglichkeit des literarischen Schreibens bildete den Ausgangspunkt für die Entwicklung der modernen Literatur Japans, da die Verwendung von Umgangssprache im Unterschied zu der als alltagsfern empfundenen klassischen Schriftsprache den unmittelbaren Ausdruck von Gedanken und

¹⁷ Tayama Katai nennt diese Methode der Beschreibung *heimen byōsha* 平面描写, zu Deutsch „flache Beschreibung“ (in Abgrenzung zu *rittai* 立体, „mehrdimensional“). Damit meint er eine Art der Beschreibung dessen, „was ich sehe, höre, berühre und denke“ oder „alles, was an der Oberfläche bemerkbar“ ist (vgl. Werner 2006: 46).

Emotionen¹⁸ ermöglichte¹⁹. *Ukigumo* 浮雲 („Ziehende Wolken“, 1887-89) von Futabatei Shimei 二葉亭四迷 gilt allgemein als erste moderne Erzählung Japans und wurde in *genbun itchi* verfasst. Futabatei teilte mit Tsubouchi die Ansicht, die Sprache der Fiktion müsse die gesprochene Sprache widerspiegeln. Dieser Stil setzte sich um 1910 vollends als Sprache der erzählenden Literatur durch. Stand zu Beginn die Beschreibung der ersten literarischen Antihelden Japans im Zentrum, verschob sich der Blick zunehmend nach Innen. Karatani hebt die Entdeckung der Innerlichkeit als eine der herausragenden Leistungen der Moderne hervor. Durch das Abbilden des tatsächlich Vorhandenen (*shasei* 写生) anstelle des „Gemeinten“ (Signifikat), wird dieses zum Signifikant, der auf das Innen verweist (vgl. Karatani 1996: 58f).

Das literarische Erbe wurde in einer neuartigen Weise interpretiert, wobei Topoi und erzählerische Mittel der *monogatari*-Literatur mittels umgangssprachlicher Gestaltung umgesetzt wurden. Als weiteres neues Element kam das Ausleuchten der Psyche hinzu. Wieder andere Schriftsteller versuchten ihr Innenleben auf naturalistische Weise darzustellen. Aber in ihren „quasi-autobiographischen Erzählungen wendete sich das, was sie für Aufrichtigkeit hielten, öfter als ihnen lieb war, zu den unscheinbaren, ja erbärmlichen Aspekten des zeitgenössischen persönlichen und sozialen Lebens“ (Rimer and Gessel 2005: 54).

Die Literatur der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts war geprägt von einem ständigen Oszillieren zwischen formalen Mitteln und authentischem Ausdruck. Während sich der eingangs erwähnte *Shishōsetsu* früh etablierte, wurden die Errungenschaften dieser neuen Ausdrucksform in der Taishō-Zeit durch verschiedene Gegenströmungen relativiert, die unter dem Begriff Anti-Naturalismus (*han-shizenshugi* 反自然主義) gefasst werden können.

Eine dieser Strömungen war die Intellektuelle Schule (*shin-shinchō-ha* 新思潮派), deren prominentester Vertreter Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 war. Die Autoren dieser Richtung versuchten nicht mehr wie die Vertreter des Naturalismus durch die sogenannt objektive Beschreibung (*heimen byōsha* 平面描写) des So-Seienden zur Erkenntnis der Realität zu gelangen, sondern durch die Perspektive des beobachtenden Individuums, wie z.B. in *Yabu no naka*. Die Darstellung von psychischen Regungen als Ursache von schicksalhaften menschlichen Verstrickungen ist ein häufiges Thema. Nicht die Möglichkeit einer reinen, neutralen Beschreibung, sondern die „mehrdeutige Natur der Wahrheit“ (*ambiguous nature of truth*) (Rimer 1990: 143) interessierte diese Autoren. Ihre Texte zeichnen

¹⁸ Daher stammt *shizen-shugi* 自然主義, der japanische Ausdruck für Naturalismus. Die Dinge müssen möglichst unverfälscht, so wie sie sind, (*shizen ni* 自然に) wiedergegeben werden.

¹⁹ Eine interessante Parallele hierzu bildet die Verbreitung der Kana-Silbenschrift in der Hofliteratur der Heian-Zeit (794-1185). Um Unterschied zum formalistisch und steif wirkenden Kanbun ermöglichte die Verwendung von Kana einen freieren Ausdruck der Gefühle und der Begebenheiten des täglichen Lebens.

sich denn auch im Gegensatz zum bekenntnishaften, möglichst ungekünstelten Ich-Roman durch einen ausgefeilten Stil und wohl konzipierten Aufbau aus. Eine der ästhetischen Forderungen war, dass die Person des Autors vollständig hinter dem Geschehen und den Figuren zurückzustehen habe.

Eine weitere Richtung, die sich zu einem eigentlichen *l'art pour l'art* bekannte, war der Ästhetizismus (*tanbi-shugi* 耽美主義), der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Bewegung der „Rückkehr nach Japan“ (*nihon kaiki* 日本回帰)²⁰ eine zweite Blütezeit erleben sollte. Ein bekannter Vertreter der ersten Welle ist Tanizaki Jun'ichirō 谷崎純一郎 (1886-1965), der mit *Shisei* 刺青 („Die Tätowierung“, 1910) und *Kirin* 麒麟 („Die Giraffe“, 1910) die literarische Bühne betrat. Die pralle Schönheit und Sinnlichkeit seiner Erzählungen sowie seine erzählerische Kraft sichern ihm nachhaltig einen wichtigen Platz in der japanischen Literatur. Er blieb auch während dem Krieg literarisch tätig. Doch sein Werk *Sasameyuki* 細雪 („Feiner Schnee“, 1943) erschien den Zensurbehörden wegen seiner Ästhetik der nostalgischen Beschreibungen des alten Kyōto subversiv und konnte erst nach dem Krieg publiziert werden. Eine wichtige Autorin, die eine späte Vertreterin des Ästhetizismus genannt werden kann, ist Enchi Fumiko 円地文子 (1905-1986).

Die Shirakaba-Gruppe (*shirakaba-ha* 白樺派) wurde von Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 (1885–1976) und weiteren Autoren im Umfeld der Zeitschrift *Shirakaba* 白樺 (Birke) gegründet. Namhafte Autoren wie Shiga Naoya 志賀直哉 (1883-1971) und Arishima Takeo 有島武雄 (1878-1923) gehörten zu dieser Gruppe, die zu den bedeutenden literarischen Strömungen der kurzen Taishō-Demokratie zwischen 1912 und 1926 zählt. Im Unterschied zu den Intellektuellen der vorhergegangenen Meiji-Zeit²¹ war hier die Spannung zwischen Osten und Westen aufgehoben; humanistische Ziele standen im Vordergrund.

In diese Phase grosser literarischer Produktivität zwischen den Weltkriegen fielen ausserdem die Anfänge des Sensualismus, später auch Neosensualismus (*shin-kankaku-ha* 新感覚派). Unter dem Einfluss der Avantgarde pflegte man einen experimentellen und kreativer Umgang mit Sprache und literarischen Mitteln. Gelegentlich wird die frühe Phase des Sensualismus auch als Modernismus bezeichnet. Yokomitsu Riichi 横光利一 (1898-1947) und Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972) gehören zu den bekanntesten Vertretern dieser bedeutenden Strömung. Kawabata wurde 1968 für das Werk *Yukiguni* 雪国 („Schneeland“, 1937-45) als erster japanischer Autor mit dem Literaturnobelpreis ausge-

²⁰ z.B. Hagiwara Sakutarō.

²¹ Wie z.B. bei Natsume Sōseki, der vor allem während seiner Zeit in England unter innerer Zerrissenheit litt.

zeichnet. Ersten literarischen Ruhm erlangte er mit dem Werk *Izu no odoriko* 伊豆の踊子 („Die Tänzerin von Izu“, 1926). Die Kombination seines lyrischen Stils, in dem oftmals eine Nähe zur klassischen Literatur aufscheint, mit dem intellektuellen Flair der Moderne wurde als frisch empfunden.

Aus der Bewegung der sozialistischen Literatur heraus entstand 1921 um die von Komaki Ōmi 小牧近江 (1884-1978) und Kaneko Yōbun 金子洋文 (1893-1985) gegründeten Zeitschrift *Tanemakuhito* 種蒔く人 (Der Sämann) die proletarische Literatur (*puroretaria bungaku* プロレタリア文学). Zu den Zielen der Bewegung gehörte es, die sozialen Verhältnisse der Arbeiterschicht zu beschreiben. Dabei sollte nicht nur selbst Erlebtes, sondern auch über die Ergebnisse von Nachforschungen beispielsweise in Fabriken in die Texte berichtet werden. Schon bald spalteten sich verschiedene Gruppen ab, so 1925 die *Puroren* プロ連 (*Nihon puroretaria bungei renmei* 日本プロレタリア文学連盟, Japanische proletarische Literaturliga), die 1927 in *Purogei* プロ芸 (*Nihon puroretaria geijutsu renmei* 日本プロレタリア芸術連盟, Japanische proletarische Kunstliga) umbenannt wurde. Unter Nakano Shigeharu 中野重治 (1902-1979) gab sie die Zeitschrift *Puroretaria geijutsu* プロレタリア芸術 heraus.

Im selben Jahr spaltete sich die *Rōgei* 労芸 (*Rōnō geijutsuka renmei* 労農芸術家連盟, Arbeiter- und Bauernkünstler-Liga) von der marxistisch geprägten *Purogei* ab. Hayama Yoshiki 葉山嘉樹 (1894-1945) war ein prominenter Vertreter; auch diese Gruppe gab mit *Bunsen* 文戦 (Literaturfront) eine eigene Zeitschrift heraus. Ihr gehörte unter anderen auch Hirabayashi Taiko 平林たい子 (1905-1972) an. Kurz darauf spaltete sich die *Zen'ei geijutsuka dōmei* 前衛芸術家同盟 (Avantgarde-Künstlerliga) um Kurahara Korehito 蔵原惟人 (1902-1991) ab und gründete die Zeitschrift *Zen'ei* 前衛.

1928 versuchte Kurahara die bestehenden Organisationen zusammenzuführen. Daraus entstand die NAPF (*Nippona Artista Proleta Federacio, Zennihon musansha geijutsu renmei* 全日本無産者芸術連盟, Alljapanische proletarische Kunstliga) um Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903-1933) und Tokunaga Sunao 徳永直 (1899-1958), die die Zeitschrift *Senki* 戦旗 (Kriegsflagge) herausgab. In dieser Zeitschrift erschienen auch Kobayashi Erzählungen *Kanikōsen* 蟹工船 („Krabbenfänger“) und *Senkyūnijūhachinen sangatsu jūgonichi* 一九二八年三月十五日 („15. März 1928“) sowie Tokunagas Kurzgeschichte *Taiyō no nai machi* 太陽のない町 („Stadt ohne Sonne“). Die Autorin Sata Ineko 佐多稲子 (1904-1998) stand Kobayashi ebenfalls politisch nahe. Auch sie wurde wiederholt inhaftiert, ebenso wie die Schriftstellerin Miyamoto Yuriko 宮本百合子 (1899-1951). Die NAPF wurde 1931 aufgelöst und noch im selben Jahr als KOPF (*Federacio de Proletaj*

Kultur Organizoj Japanaj, Nihon puroretaria bungaku renmei 日本プロレタリア文学連盟, Japanische proletarische Kulturliga) neu gegründet. Sie umfasste die Schriftstellervereinigung NARP (*Nihon puroretaria sakka dōmei* 日本プロレタリア作家同盟, Japanische proletarische Autorenliga).²²

Die Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die mit ihren kritischen Ansichten und Darstellungen als öffentliche Personen fungierten, waren zunehmender Repression ausgesetzt. Der aufkommende Ultranationalismus, das Gesetz zur Aufrechterhaltung öffentlicher Sicherheit und auch die Geheimpolizei (*tokubetsu kōtō keisatsu* 特別高等警察, kurz *tokkō*) übten starken Druck aus. Viele Autoren und Mitglieder der Kommunistischen Partei konvertierten und widerriefen ihre Ansichten. Am 20. Februar 1933 starb Kobayashi Takiji in der Tsukiji-Polizeiwache. Die proletarische Literatur verschwand zunehmend, und im Februar 1934 verkündete die NARP ihre Auflösung.

Mit dem Ausbruch des pazifischen Krieges²³ 1941 brach die literarische Produktion grösstenteils ein. Zunehmende Repressionen und Massenverhaftungen brachten Schriftsteller und Schriftstellerinnen zum Verstummen. Etliche passten ihre Gesinnung der vom Regime gewünschten Haltung an, und verfassten regimekonforme Konversionsliteratur (*tenkō bungaku* 転向文学). Diese häufig im Stil des Ich-Romans geschriebenen Texte beschäftigen sich primär mit dem politischen Gesinnungswandel und dienten dem Zweck der demagogischen Indoktrination. Ab dem Sommer 1944 waren auch namhafte Zeitschriften gezwungen, ihr Erscheinen freiwillig oder unfreiwillig einzustellen.²⁴ Es folgte eine beinahe literaturfreie Phase bis zum Kriegsende. Kriegsreportagen direkt von der Front und Reportagen (auch von Ausländern) zählten zu den wenigen Dingen, die noch gedruckt werden durften. Kriegsberichte, die die Erlebnisse von der Front schilderten, erschienen jedoch erst nach Kriegsende. So beschreibt Ōoka Shohei in *Nobi* 野火 („Feuer im Grasland“, 1951) die Verzweiflung und den Schrecken von verirrtten japanischen Soldaten im Dschungel auf den Philippinen – erzählt aus der Sicht eines Patienten in einer Nervenklinik. Weitere Berichte sind *Hiwa* 鶯 („Zeisig“, 1972) von Miki Taku 三木卓, der die Situation in der Mandschurei beschreibt, und *Okinawa no shōnen* 沖縄の少年 („Der Junge von Okinawa“, 1971) von Higashi Mineo 東峰夫.

²² Weiterführende Lektüre Yamada 1954.

²³ Beginn des *jūgonen sensō* 十五年戦争 mit der Militarisierung Japans in der Zeit der Okkupation der Mandschurei bis zum Pazifischen Krieg gegen die USA (1931-1945).

²⁴ Vgl. hierzu Nishikawa und Miyachi 1990.

Zahlreiche Werke, die die Situation während und unmittelbar nach dem Krieg beschreiben, erschienen stark zeit-verzögert, da kurz nach dem Ende des Krieges die japanische Zensur durch die der Alliierten abgelöst wurde.

Die Atombombenliteratur (*genbaku bungaku* 原爆文学) wird als eigenständiges literarisches Genre angesehen. Es handelt sich um Literatur, die die Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki zum Thema haben – sei es in Form von reportageartigen Augenzeugenberichten oder von posttraumatischen Bewältigungstexten. Dieser eigenständige Zweig der Kriegsliteratur zieht sich von 1945 bis weit in die Nachkriegszeit hinein.

Der erste literarische Text, in dem der Atombombenabwurf direkt thematisiert und mit akribischer Genauigkeit beschrieben wird, ist *Kaitei no yō na hikari* 海底のような光 („Ein Licht wie auf dem Meeresgrund“, 1945) von Ōta Yōko 大田洋子 (1903-1963). Dieser Text erschien am 30. August 1945 in der Asahi-Zeitung, da zu diesem Zeitpunkt die amerikanische Zensur noch nicht eingesetzt hatte²⁵. Ōta beschreibt die Ereignisse des 6. August 1945 in Hiroshima aus ihrer eigenen Sicht. In die Beschreibung der Stimmung unter den flüchtenden und verletzten Menschen flicht sie aufgefangene Gerüchte um die neuartige Waffe und die sonderbare neue Krankheit ein, über deren Verlauf jedoch zu dem Zeitpunkt noch nicht viel zu erfahren war. Dies verleiht dem Text Aktualität und Authentizität. Weiter ist der in Hiroshima geborene Hara Tamiki 原民喜 (1095-1951) zu erwähnen, der in *Natsu no hana* 夏の花 („Sommerblumen“, 1946) und *Genbaku hisaiji no nōto* 原爆被災時のノート („Aufzeichnungen aus den Tagen, als wir zu Atombombenopfern wurden“, 1945, erschienen erst 1965) eindruckliche Dokumentationen des Atombombenabwurfes in Hiroshima schuf (vgl. Stein 2007: 22).

Während für die unmittelbar nach den Atombombenabwürfen verfassten Texte der Wunsch des Bezeugens, des Berichtens charakteristisch ist, machte sich mit zunehmendem Bekanntwerden der Fakten über die Bomben eine neue Generation von Schriftstellern daran, diese traumatischen Ereignisse im Kontext der Kriegszeit aufzuarbeiten. Mit *Yakeato no iesu* 焼跡のイエス („Jesus mit den Brandmalen“, 1946) setzte Ishikawa Jun 石川淳 (1899-1987) ein literarisches Denkmal für die Generation, die inmitten der Kriegstrümmer heranwachsen würde. Gelegentlich wird dieses Werk als Ausgangspunkt für eine Literatur der *Yakeato sedai* 焼跡世代 angesehen (vgl. Rosenbaum 2006), zu der u.a. Oda Makoto und Nosaka Akiyuki 野坂昭如²⁶ (*1930) gezählt werden. Zu den bekanntesten Werken der späteren Atombombenliteratur zählen *Kuroi ame* 黒井雨 („Schwarzer

²⁵ Erlass des „Press-Code“ durch die amerikanische Besatzungsmacht am 19. September 1945.

²⁶ Dessen Werk *Hotaru no haka* 蛍のはか („Das Grab der Glühwürmchen“, erschienen 1967 zusammen mit *Amerika hijiki* アメリカひじき; 1968 mit dem Naoki-Preis ausgezeichnet) ist die Grundlage für die gleichnamige Verfilmung durch Isao Takahata für das bekannte Trickfilmstudio Ghibli.

Regen“, 1965) von Ibuse Masuji 井伏鱒二 (1898-1993), in dem er die Tragödie der Atombombenopfer thematisiert, und „HIROSHIMA“ (1981) von Oda Makoto.

In den Trümmern der unmittelbaren Nachkriegszeit blühten Schwarzmarkt und Korruption. Es mangelte an allem. Wie an den Neuaufbau der Nation denken, wenn das Überleben im Alltag bereits sämtliche Kräfte absorbiert? Diese Stimmung einer an Zynismus grenzenden Orientierungslosigkeit vermitteln die Erzählungen von Dazai Osamu 太宰治 (1909–1948). Er ist der bekannteste Vertreter der *Buraiha* 無頼派 (Libertin-Gruppe) und schildert mit scharfem Blick und rebellischer Pose die gefallenen und kleinen Leute. Seine Werke *Shayō* 斜陽 („Untergehende Sonne“, 1947) und *Ningen shikkaku* 人間失格 („Als Mensch disqualifiziert“, 1948) gehören heute noch zum Pflichtschulstoff; die überspitzte Antiheroisierung und die Verliererpose sind zeitlos.

Die surrealen Texte von Abe Kōbō 阿部公房 verleihen der Hoffnungslosigkeit der unmittelbaren Nachkriegsjahre eine Stimme. Wenn zum Beispiel der Protagonist in *Mahō no chōku* 魔法のチョーク („Die magische Kreide“, 1950) vor dem Nichts steht, nachdem er sich buchstäblich seine Zukunftsvision einer gleichberechtigten Gesellschaft im Wohlstand ausgemalt hat, reflektiert dies den Geist der Zeit treffend. Der Verlust und das Wiederauffinden der Identität eines isolierten und sich selbst entfremdeten Menschen²⁷ sind häufige Themen bei Abe Kōbō. Endō Shūsaku 遠藤周作 (1923-1996) und Yasuoka Shōtarō 安岡章太郎 (*1920) sind weitere Vertreter dieser Richtung.

Das Ende der Nachkriegszeit um 1955²⁸ markierte den Beginn des rasanten wirtschaftlichen Aufschwungs, der Japan innerhalb von wenigen Jahren an die Spitze der Weltwirtschaft katapultieren sollte. Neben dem Koreakrieg 1950-1953 war auch das Ende der amerikanischen Besatzung 1952 ein beschleunigender Faktor dieses Prozesses.

Bei den literarischen Strömungen lassen sich zwei Grundtendenzen ausmachen. Zum einen führte der wirtschaftliche Aufschwung zu einer zunehmenden Wertschätzung der kommerziellen Unterhaltungsliteratur. Zum anderen wirkte eine kritische Reflektion der Zeit statt, was durchaus als Reaktion auf die neue Wohlstandsgesellschaft gesehen werden kann. Vor allem die Autoren der *daisan no shinjin* 第三の新人 (dritte Generation neuer Autoren) entwickelten Ansätze aus der Vorkriegsliteratur weiter und vertraten eine eigenständige Perspektive:

²⁷ *Suna no onna* 砂の女, 1962 (1964 verfilmt von Teshigahara Hiroshi); *Tanin no kao* 他人の顔, 1964; *Moetsukita chizu* 燃え尽きた地図, 1967.

²⁸ Das Ende der Nachkriegszeit wurde in verschiedenen Diskussionen immer wieder neu datiert. Zur Vielfalt der Nachkriegszeiten (*sengo* 戦後) siehe Gluck 1996: 60ff.

Der wichtigste gemeinsame Nenner dieser Leute ist die Abneigung gegen Ideologien und politische Parteiungen; sie halten wenig von geistigen Höhenflügen und philosophischen Spekulationen. Nicht die grossen Menschheitsprobleme, sondern die kleine Welt des Ich, der Familie, der zwischenmenschlichen Kontakte stehen zur Diskussion. Insofern herrscht eine eingeschränkte Perspektive, eine Vorliebe für menschliche Schwächen, für Figuren, die aus verschiedenen Gründen am Rand der Gesellschaft stehen - [...] (Klopfenstein 1993: 241)

Die Suche nach dem Eigenen und den Wurzeln manifestiert sich thematisch, indem Volksgeschichten und -überlieferungen, Mythologie oder archaische Zustände literarisch eingearbeitet werden, um das vitale (Ideal-)Bild eines intakten, indigenen Japan zu zeichnen und „die vorbuddhistische und vorchristliche Alltagslogik des einfachen Volkes“ (Nishikawa 1988: 319) darzustellen. Fukazawa Shichirō 深沢七郎 gelang mit seiner sprachlich präzisen Darstellung eines archaischen Rituals in *Narayama bushi kō* 檜山節考 (dt. *Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama Lieder*, 1956) ein eindrücklicher Text.

1968 war ein epochales Jahr in der japanischen Wirtschaftsgeschichte. Hundert Jahre nach der Meiji-Restauration avancierte Japans Bruttosozialprodukt zum zweithöchsten der Welt. Zugleich intensivierten sich Bürgerbewegungen gegen Umweltskandale und die Studentenunruhen, die bereits längere Zeit geschwelt hatten, flammten auch in Japan auf. Mit der zunehmenden Verbreitung der Massenmedien begann sich eine neuartige Massenkultur zu etablieren. Vor diesem Hintergrund ist die medial inszenierte Selbsttötung des Schriftstellers Mishima Yukio 三島由紀夫 als Phänomen seiner Zeit zu verstehen.

Auch die primitiv-sinnlich anmutenden Texte von Nakagami Kenji 中上健次 können hier genannt werden. Nakagami entführt den Leser in eine magische Welt abseits des urbanen Japans der Grossstädte. Die lokale Ansiedlung seiner Erzählungen auf der Kii-Halbinsel trägt ebenfalls zu diesem Effekt bei. Nicht eine romantisch-nostalgische Verklärung eines früheren Japan ist jedoch das Ziel, vielmehr soll an Kräfte des Einzelnen und der Gruppe appelliert werden, die durch die rapide Verstädterung und Modernisierung verloren zu gehen drohen.

Sicher ist es sinnvoll, diese Tendenz gesondert von der folkloristisch geprägten Bewegung des *Nihon kaiki* 日本回帰 (Rückkehr nach Japan) zu betrachten, da neben der Sehnsucht nach einem ruralen Heimatort und der kraftvollen dörflichen Gemeinschaft zunehmend die Frage nach einer eigenen Identität und die damit verbundenen Unsicherheiten und Ungewissheiten verarbeitet wurden.

Als 1968 Kawabata Yasunari als erster japanischer Autor mit dem Literaturnobelpreis geehrt wurde, richtete sich die internationale Aufmerksamkeit auf die japanische Literatur.

Dies regte in der Folge den Markt für Übersetzungen aus dem Japanischen an. Dennoch blieb für lange Zeit – gewissermassen bis heute – ein auf den exotischen Reiz verengtes Bild Japans in der Welt bestehen. Diese stereotype Sichtweise ist problematisch, da sie die Modernität und Urbanität Japans ausblendet (vgl. Isoda 1984: 7). Weiter führte sie dazu, dass literarische und politische Debatten innerhalb Japans, in denen es um die Verarbeitung des pazifischen Krieges ging, im Ausland weitgehend unrezipiert blieben. Dies, obwohl die heftigen politischen Kämpfe um die Revision des 1951 geschlossenen Sicherheitsvertrages zwischen den USA und Japan von der Literatur aufgegriffen wurden. Politische Kämpfe, Studentenrevolten und Terrorismus spiegelten sich in zahlreichen Texten wieder. *Fūryū mutan* 風流夢譚 („Traumgeschichte in Eleganz“, 1960) von Fukazawa Shichirō, *Sebuntin* セブンティーン („Seventeen“, 1961) von Ōe Kenzaburō thematisieren den Terrorismus ebenso wie *Yūkoku* 憂国 („Patriotismus“, 1966) von Mishima Yukio (vgl. Nishikawa 1988: 313f). Namhafte Autoren wie Ōe Kenzaburō 大江健三郎 und Noma Hiroshi 野間宏, ebenso auch Kritiker wie Sasaki Kiichi 佐々木基一 beteiligten sich an der Auseinandersetzung um Bedeutung und Stellenwert der Nachkriegsliteratur (*sengo bungaku ronsō* 戦後文学論争). Allgemein kann gesagt werden, dass diese Phase der Nachkriegsliteratur durch heftige – wenn auch formalisiert verlaufende – Debatten geprägt war, in der die Streitlust der Kritiker unverhohlen zu Tage tritt (vgl. Koyano 2010).

In einem Essay beschrieb der Literaturkritiker Odagiri Hideo 1971 (Odagiri 1971a: 8) erstmals eine Tendenz zur Introversion und erkannte darin eine neue Generation von Schriftstellern. Ohne Autoren und einzelne Texte anzugeben, warnte er die junge Autoren-generation ausdrücklich davor, sich im neuen Wohlstand Japan träge aus der Verantwortung zu ziehen. 40 Jahre nach dem „mandschurischen Zwischenfall“ 1931 und 30 Jahre nach dem Ausbruch des pazifischen Krieges 1941 ermahnte er diese jungen Autoren, sich vom politischen Geschehen nicht allzu sehr in eine von privaten Themen geprägte Literatur zurückzuziehen, da sich dies im Verlauf der Geschichte immer wieder als ungutes Vorzeichen bestätigt hätte. Die Bezeichnung *Naikō no sedai* wurde jedoch erst in der sich daraus ergebenden Debatte geprägt.

Die ermahnenden Worte verhallten ohne grosses Echo, und die Literaturkritik befasste sich mit der introvertierten Generation. In der Folge verselbständigte sich das Etikett *Naikō no sedai*. Wenige Monate nach diesem ersten Artikel verfasste Odagiri eine Stellungnahme, in der er erstmals die Bezeichnung *Naikō no sedai* selbst verwendete und auch etwa ein Dutzend Autoren und Literaturkritiker nannte, darunter Furui Yoshikichi 古井由吉, der im Vorjahr für *Yōko* 杏子 („Yōko“, 1970) mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichnet worden war, Kuroi Senji 黒井千次, dessen Kurzgeschichte *Jikan* 時間 („Zeit“, 1970) im selben Jahr den Geijutsu senshō shinjinshō 芸術選奨新人賞 erhalten hatte, und Abe

Akira 阿部昭, dessen Erzählung *Shirei no kyūka* 指令の休暇 (dt. Urlaub für die Ewigkeit“, 1970) in der Literaturzeitschrift *Shinchō* erschienen war.

Die verbindenden Gemeinsamkeiten wurden in der Abwendung vom Öffentlichen, der Beschäftigung mit Privatem und Persönlichem und einer neuen Empfindlichkeit gesehen, wie auch folgendes Zitat belegt:

Toleriert man auf diese Weise den gegenwärtigen gesellschaftlichen Werdegang und schneidet denjenigen Teil des Ego aus dem eigenen Inneren heraus, der sich dagegen sträubt, begnügt man sich dazu noch in Nachforschungen über die Irrealität und Unsicherheiten des eigenen Selbst und des Alltäglichen, so ergeben sich daraus grosse Probleme im Bezug auf den Zusammenhang innerhalb der gesellschaftlichen und psychischen Situation. (Odagiri 1971c: 8)

Die betreffenden Autoren gingen zunächst kaum darauf ein; die ebenfalls der *Naikō no sedai* zugeordneten Literaturkritiker, von denen einige auch schriftstellerische Ambitionen hegten, jedoch schon. Diese Durchmischung der Bereiche von Autoren und Kritikern war zwar keine neue Erscheinung, findet sich jedoch besonders ausgeprägt im Kontext der *Naikō no sedai*. Kapitel 2 befasst sich eingehend mit der *Naikō no sedai*, weshalb hier der Überblick über die japanische Literatur weitergeführt wird.

Parallel zum Rückzug aus Politik und der literarischer Verantwortung existierte natürlich nach wie vor eine politisch engagierte Literatur. Es ist verlockend, einer scheinbaren Ordnung zuliebe die komplexen Überlagerungen auszublenden. Wenn eine neue Strömung sich abzuzeichnen begann, eine neue Schriftstellergeneration mit ihren Texten an die Öffentlichkeit gelangte, dauerten viele der vorherigen Strömungen an und die ihnen zugeordneten Autoren fuhren fort zu schreiben.

Mit dem zunehmenden Wohlstand der Seifenblasen-Wirtschaft verlagerte sich der Schwerpunkt der Literatur. Zugleich verstärkte sich die Tendenz einer Vereinheitlichung von reiner Literatur (*junbungaku* 純文学) und der Unterhaltungsliteratur der Massen (*taishū bungaku* 大衆文学). Neue Autoren wie Murakami Ryū 村上龍 schrieben über ein Lebensgefühl der Leere, das mit möglichst viel Rock'n'roll und Drogen gedämpft werden sollte. Werke wie *Kagirinaku tōmei ni chikai burū* 限りなく透明に近いブルー („Ein fast transparentes Blau“, 1976) läuteten diese Phase ein, und es dauerte nicht lange bis das aufgebrachte Establishment der Literaturkritiker ein neues Label vergab. Es handle sich um eine Generation der Leere (*kūkyō na sedai* 空虚な世代), deren Verfasser in die japanische Wohlstandsgesellschaft hineingeboren worden seien und gegen die innere Leere der biedereren Nachkriegsgesellschaft revoltierten. Murakami Ryū gehört heute schon längst selbst zum Establishment, zum Beispiel durch seinen Einsitz als Juror bei diversen Litera-

turpreisen. Nach wie vor ist er als Autor aktiv und entwirft Fluchtszenarien aus einem innerlich vollständig ausgehöhlten Japan. Seine verstörenden Zukunftsvisionen scheinen sich gerade in der Heisei-Zeit erfolgreich vermarkten zu lassen, wie kürzlich die erfolgreiche Lancierung der multimedial konzipierten Erzählung *Utau kujira* 歌う鯨 („Singende Wale“, 2010) eindrücklich bewiesen hat (vgl. Tan 2011a: 57).

Nicht einer rebellischen Haltung, sondern dem Konsum verpflichtet war alsbald eine neue Generation. Mit Yoshimoto Banana 吉本ばなな und Murakami Haruki 村上春樹 begann ein neuer globaler Siegeszug der japanischen Unterhaltungsliteratur, die in einem Zug mit Comics (Manga) weltweit ein neues, konsumorientiertes Publikum von Lesern ansprach. Die dünne Luft des postmodernen Pluralismus der Lebensstile, Familiengefüge und Realitäten weckte ein zunehmendes Bedürfnis nach klärenden Antworten. Die durch das Verschwimmen bis anhin gültiger Grenzen und Werte ausgelösten Unsicherheiten beim Einzelnen führten zu einer Hinwendung zur Esoterik (vgl. Gebhardt 1996 und 2001). Höchst ungewöhnliche Ereignisse werden von den Figuren nüchtern zur Kenntnis genommen, dafür lässt sich eine nostalgische Hinwendung zu etwas vage „Japanischem“ ausmachen. Die *Shinjinrui* 新人類 (Neue Menschheit) wendet sich in einer eigentlichen Re-Exotisierung²⁹ zurück zu einem imaginären früheren Japan, in das sich beliebig klare Verhältnisse und japanische Traditionen hinein projizieren lassen.

Seit der Jahrtausendwende zeichnet sich ein eigentlicher *social turn* sowohl in der Literatur wie auch in der Literaturkritik ab. Eine Unterscheidung zwischen reiner Literatur und Unterhaltungsliteratur mutet zwar zunehmend anachronistisch an in einer Zeit, in der sich neue Phänomene wie Blogs und soziale Netzwerke jenseits der althergebrachten Distributionskanäle etablieren. Die technischen Möglichkeiten untergraben zudem die Autorität der Verlage. Bei dem Boom der Handyliteratur (*keitai shōsetsu* ケータイ小説) in der ersten Dekade wussten sich die grossen Verlagshäuser noch zu inszenieren (vgl. Gebhardt 2003), doch konnten vermehrt auch Autoren im Abseits durch die eigene mediale Inszenierung Bekanntheit erlangen³⁰. Zunehmend treten Autoren und Autoren und Autorinnen ins Rampenlicht, die von den Verhältnissen einer neuen japanischen Unterschicht berichten (vgl. Gebhardt 2010). Die Verleihung des Akutagawa-Preises im Jahr 2011 brachte dies eindrücklich ans Licht. Bei der Doppelverleihung wurde neben Asabuki Mariko 朝吹真理子, einer Tochter eines eigentlichen Literatenclans der Freeter-Autor Nishimura Kenta 西村健太 ausgezeichnet³¹, der in *Shishōsetsu*-Manier über sein Leben als Teilzeitarbeiter und Jobber (*freeter* フリーター) schreibt.

²⁹ Der Ausdruck *re-exoticization* stammt von H.D. Harootunian, zit. in Field 1989, S. 173.

³⁰ Zur Erneuerung des *Shishōsetsu* in der aktuellen Literatur der Authentizität siehe Giannoulis 2010. Eine gute Einführung in das Phänomen des Handyromans findet sich in Mauermann 2011.

³¹ Vgl. Tan 2011a: 57.

Die Heisei-Literatur (*Heisei bungaku* 平成文学) nimmt Gestalt an – es wird spannend sein ihre Transformationen auch weiterhin zu beobachten.

1.5 Zur Narratologie

Unter dem Begriff Narratologie (物語論 *monogatariiron*) sammeln sich verschiedene Schulen und Methoden der Textanalyse, die sich in ihrer Terminologie und Modellbildung unterscheiden. Einer der Gründe für diese Entwicklung sind die in verschiedenen Sprachregionen erschienenen Publikationen. Sie lassen sich nach Sprachgebiet aufteilen und konzentrieren sich auf die Analyse literarischer Beispiele in der jeweiligen Sprache: insbesondere die russische (Jakobson 1974), die französische (Pouillon 1946, Genette 1972), die deutsche (Lämmert 1955, Hamburger 1957, Stanzel 1979, Vogt 1990, Tarot 1995), die japanische (Mitani 1996, Fujii 2004, Matsumoto 2006) sowie die englische (Chatman 1978, Bal 1997, O'Neill 1994) Richtung sind hier zu nennen. Neuere Publikationen zur Erzähltheorie, insbesondere die japanischsprachigen Publikationen zur Narratologie, reflektieren zunehmend den Austausch zwischen den Forschenden der unterschiedlichen Sprachregionen. Zudem zeichnet sich unter Forschenden die Bereitschaft und auch eine gewisse Selbstverständlichkeit ab, fremdsprachige Literatur mit einzubeziehen.

Dieses Vorgehen ist für die vorliegende Arbeit unumgänglich, da bislang noch keine umfassende deutsche Erzähltheorie zu japanischsprachigen Texten erschienen ist. Es würde den Rahmen der vorliegenden Dissertation sprengen, hier eine solche Theorie vorzulegen. Zumindest ein Ansatz dazu soll jedoch geboten werden. Nach einem kurzen Abriss über die Entstehung und den gegenwärtigen Stand der Narratologie in nichtjapanischer Sprache wird deshalb im Anschluss ein Überblick über narratologische Ansätze und Publikationen in japanischer Sprache gegeben.

Der Versuch, einen für westliche Sprachen konzipierten erzähltheoretischen Ansatz³² für japanischsprachige Texte zu adaptieren, birgt Schwierigkeiten. Neben den unterschiedlichen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten zeigen sich auch auf funktionaler Ebene Divergenzen, z.B. im Tempusgebrauch, in der Markierung indirekter Rede und im Umgang mit der Perspektive (vgl. Ijima 1993: 17). Ebendiese Schwierigkeiten waren es, mit denen sich auch die japanischsprachige Narratologie konfrontiert sah. Deshalb bietet sich für die vorliegende Dissertation die Chance, zumindest im Groben die Entwicklung der japanischen Narratologie zu skizzieren.

³² In diesem konkreten Fall Gérard Genettes *Le Discours du récit* (1972), Teil einer dreibändigen Studie zur Rhetorik (*Figures I-III*).

Der Fachbegriff *naratoroji* ナラトロジー als Bezeichnung für die Narratologie westlicher Provenienz verbreitete sich in Japan zusammen mit dem Strukturalismus. In einer der frühesten Definitionen in japanischer Sprache wird als Hauptaufgabe der Narratologie denn auch das Offenlegen der wahren Gestalt des fiktiven Potentials (*setsuwa nōryoku no shōtai* 説話能力の正体)³³ genannt (vgl. Kitaoka 1985: 88). Aus dieser strukturalistisch geprägten Erzähltheorie entwickelte sich die Untersuchung der Erzählstrategien³⁴, die parallel dazu weiter bestand und von Chatman, Genette und Prince weiterentwickelt wurde. Im Zusammenhang mit Erzählstrategien wird von „narration“ (*narēshon* ナレーション), im Zusammenhang mit strukturalistischer Erzähltheorie von „narrative“ (*naratibu* ナラティブ) gesprochen (vgl. Matsumoto 2006: 23).

Dass die dabei gewonnen Erkenntnisse in einer deutschsprachigen Publikation nicht nur vorgestellt, sondern auch direkt auf japanischsprachige Texte angewendet werden, kann als eine Variante des Balanceaktes der multiplen Übersetzung verstanden werden, von der sich gerade die neuere Japanologie zunehmend herausgefordert sieht. Darin liegt auch die Chance einer verstärkten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit aussereuropäischen (Kon-)Texten.

Als Resultat dieses Prozesses soll ein Set von Werkzeugen bereitliegen, mittels derer die folgenden Textanalysen – methodisch und terminologisch – stringent durchgeführt werden können.

Im Folgenden wird die Erzähltheorie grob um fünf Eckpunkte skizziert: 1) Fiktivität und Faktizität, 2) Erzählinstanz, 3) Perspektive, 4) Tempus und 5) narrative Ebenen. Je nach theoretischem Ansatz finden sich diese Kategorien unterschiedlich besetzt, d.h. es kann vorkommen, dass Begriffe unterschiedlich verwendet werden. Die populäre Typologie der drei Erzählsituationen (Stanzel 2001) definiert die Ich-Erzählsituation, die personale Erzählsituation und die auktoriale Erzählsituation. Sie basiert auf der Annahme der Oppositionen von Person³⁵, Perspektive³⁶ und Modus³⁷. Sie wurde mittlerweile stark kritisiert und als Modell relativiert (vgl. Schmid 2005: 114f) und erweitert. Das Hauptaugenmerk der Kritik richtet sich dabei auf das Problem der drei diesem Modell zugrunde liegenden Oppositionen.

³³ Diesen Begriff führt der Autor auf Greimas zurück.

³⁴ Matsumoto 2006 führt diesen Begriff auf Van Dijk zurück.

³⁵ Identität – Nichtidentität der Seinsbereiche der Charaktere und des Erzählers.

³⁶ Innenperspektive – Außenperspektive.

³⁷ Erzähler – Reflektor.

Stanzels Erzähltheorie³⁸ hingegen basiert auf der Annahme der Mittelbarkeit als grundlegendem Charakteristikum einer Erzählung. In der Ich-Erzählsituation³⁹ und in der auktorialen Erzählsituation manifestiert sich eine starke Erzählerpräsenz; in der Ich-Erzählsituation ist der Erzähler Teil der Erzählung (homodiegetisch, um es mit Genette zu sagen) und hat somit eine Innenperspektive auf die Diegese, in der auktorialen Erzählsituation befindet sich der Erzähler ausserhalb der Erzählung (heterodiegetisch) und nimmt demzufolge eine Aussenperspektive auf sie ein. In der personalen Erzählsituation tritt der Reflektor an die Stelle des vermittelnden Erzählers. Dadurch entsteht eine „Illusion der Unmittelbarkeit“ (Stanzel 2001: 190). Der Reflektor befindet sich innerhalb der Welt der Erzählung; der Leser blickt mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung, nimmt also ebenfalls eine Innenperspektive auf die Diegese ein.⁴⁰

Genette⁴¹ stellt mit den drei Basiskategorien Tempus (*temps*, *jisei* 時制), Modus (*mode*, *hō* 法) und Stimme (*voix*, *tai* 態) ein brauchbares Instrumentarium für die Textanalyse zur Verfügung, das im Folgenden kurz vorgestellt werden soll. In der Analysekategorie Modus wird der Grad der Mittelbarkeit einer Erzählung anhand der Parameter Distanz und Fokalisierung analysiert. Neben der Wahrnehmungsinstanz behandelt Genette die narrative Instanz, die Stimme, gesondert. Dieser Ansatz kommt der vorliegenden Untersuchung entgegen.

1.5.1 Fiktionalität und Faktizität

Genette verwendet zur Bezeichnung des raumzeitlichen Universums einer Erzählung den Begriff Diegese. In der Erzähltheorie bezeichnet dieser analytische Begriff „die in einer Erzählung narrativ vermittelten Vorgänge und die durch diese konstituierte räumlich-zeitliche Welt“ (Nünning 2004: 115) in Abgrenzung zur Mimesis. In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe so verwendet wie im Kapitel *Modus und Stimme*: Im diegetisch-narrativen Modus ist der Erzähler präsent und sucht dies auch nicht zu verbergen. Im mime-

³⁸ *Theorie des Erzählens* (1979), die Angaben beziehen sich auf die 7. Auflage von 2001.

³⁹ Im zwanzigsten Jahrhundert hat sich jedoch eine Reihe von Ich-Erzählungen so sehr auf das Erleben konzentriert, dass der Schreibakt nur mehr vage angedeutet ist und die Erzählung ganz in der Erfahrung des Protagonisten zu residieren scheint. Solche Texte bedienen sich zudem häufig des Präsens als Erzähltempus. (Fludernik 2006: 105f)

⁴⁰ Auflistung der typischen Signale von Erzähler- und Reflektormodus in Stanzel 2001: 222f.

⁴¹ *Le discours de récit* (1972), Teil einer dreibändigen Studie zur Rhetorik (*Figures I-III*); die Angaben in der vorliegenden Dissertation beziehen sich auf die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1998.

tisch-dramatischen Modus hingegen wird die Illusion grösstmöglicher Unmittelbarkeit, d.h. der Abwesenheit eines Erzählers, erzeugt.

Genette versteht in seiner Terminologie in einem allgemeinen Sinne „unter 'diegetisch' das, was zur Geschichte gehört, sich auf sie bezieht. In einem spezifischeren Sinn gilt diegetisch = intradiegetisch“⁴² (Genette 1998: 313). Diese Differenzierung ist wichtig, um in einem späteren Schritt die narrative Instanz (*voix*) zu beschreiben, welche im fiktionalen Erzählen (in der literarischen Fiktion) zur Welt der Fiktion gehört und somit Teil der dargestellten Wirklichkeit, d.h. fiktiv ist. Ein Erzähler ist fiktiv, ebenso handelt es sich bei den Protagonisten um fiktive Personen (vgl. Hamburger 1980: 63).

Die Unterscheidung von fiktionalen und faktualen Texten, z.B. anhand von Fiktionssignalen, ist breit diskutiert und im Laufe der Zeit erweitert worden (Hamburger 1980, Schmid 2005: 44ff, Scheffel/Martínez 2007: 9-26, Noguchi 1980).

In der japanischen Literatur und –kritik wird der Frage nach der Fiktionalität als ontologisches Problem keine grosse Bedeutung beigemessen. Ein Roman ist fiktional, seine dargestellte Welt ist fiktiv (vgl. Genette 1990, Schmid 2005: 32f). Oftmals macht gerade die vom Autor narrativ erzeugte Illusion von Unmittelbarkeit den Reiz einer Erzählung aus, indem dem Leser Authentizität suggeriert wird. Dieser wird durch erzählerische Mittel in die Annahme versetzt, es mit Faktualem, tatsächlich Gewesenem, zu tun zu haben. Beispielhaft hierfür steht die Gattung des *Shishōsetsu* (私小説, Ich-Roman) und neuerdings auch des *kētai shōsetsu* (ケータイ小説, Handy-Roman), bei der der Leser einen scheinbar authentischen Blick auf das Leben des Ich-Erzählers erhält (vgl. Giannoulis 2010, Mauer mann 2011). Dadurch wird eine Identität des Erzählers mit dem Autor suggeriert. Wenn nach Hijiya-Kirschner „Faktizität besagt, dass der Leser eine direkte Entsprechung von dargestellter und pragmatischer Realität annimmt“ (Hijiya-Kirschner 1981: 128), könnten sämtliche literarischen Texte als Autobiographie gelesen werden.

Die Unterscheidung zwischen dem historischen Autor und dem fiktiven Erzähler einer fiktionalen Erzählung lässt sich wie folgt begründen:

Der Autor erfindet und der Erzähler erzählt, was geschehen ist [...]. Der Autor erfindet den Erzähler und den Stil der Erzählung, welcher der des Erzählers ist. (Sartre 1988: 774)

Diese Sichtweise gestattet es, ein literarisches Werk als ein in sich geschlossenes Ganzes zu betrachten. Von der auf diesem Grundsatz beruhenden Textanalyse aus spricht natürlich nichts dagegen, in einem weiteren Schritt Verweisen aus dem literarischen Text zur Realität nachzugehen und zu untersuchen. Dies kann die Möglichkeit eröffnen, aus einem anderen Blickwinkel, sozusagen von aussen her auf den Text zu schauen und so eine zu-

⁴² Zu den narrativen Ebenen siehe Kap. 1.4.4.

sätzliche Lesart zu gewinnen. Doch hat dem in jedem Fall eine saubere, rein auf den Text bezogene Analyse voraus zu gehen.

In vielen Werken japanischer Autoren lassen sich Parallelen zu den biographischen Fakten ziehen. Ōba bildet hier keine Ausnahme. Dennoch – oder gerade deswegen – sollen in der vorliegenden Arbeit Autor und Erzählinstanz getrennt betrachtet werden. Daher wird in einem ersten Schritt die narrative Instanz in den Texten behandelt. Daraus lassen sich Erkenntnisse gewinnen über die Art und Weise, wie Ōba ihre Protagonisten inszeniert, und welche erzählerischen Mittel sie dazu verwendet. Diese werden auch aufschlussreich sein bei der Klärung der Frage, wie und warum sich bei den der *Naikō no sedai* zugeordneten Autoren und Autoren und Autorinnen eine starke Tendenz feststellen lässt, sich von der Tradition des Ich-Romans abzugrenzen (vgl. Lippit 1980: 191-200).

1.5.2 Tempus

Kaum eine Erzählung ist in der chronologischen Abfolge der dargestellten Ereignisse verfasst. Selektion (→ Modus) und Arrangement der Ereignisse sind wesentlichen Gestaltungselemente literarischen Erzählens. In diesem Kapitel finden sich die wichtigsten Informationen, die es beim Tempus als narratologische Analysekategorie zu berücksichtigen gilt.

Genette unterteilt die erzählerische Gestaltung der Zeit in die drei Kategorien Ordnung, Dauer und Frequenz. Sie dienen als Basis für die Argumentation und werden im Folgenden kurz dargestellt.

Die Kategorie **Ordnung** (*ordre, junjo* 順序) befasst sich mit der temporalen Analyse von Erzählungen und der Beziehung zwischen der Abfolge der Ereignisse (diachronischer Ablauf) und ihrer Anordnung im Erzähltext. Kaum eine Erzählung kommt mit rein chronologischem Verlauf aus, und selbst wenn die Ereignisse auf der Oberfläche chronologisch dargestellt sind, finden sich auf der Mikroebene zumeist Achronien (錯時法) wie Analepsen (*kōseppō* 後説法) und Prolepsen (*senseppō* 先説法), sei es in Form von Rückwenden (Retrospektiven, z.B. Erinnerungssequenzen), Flashbacks oder auch Antizipationen (Vorausdeutung). Genette hat sich mit diesem Phänomen eingehend befasst und definiert den Begriff der „Basiserzählung“ [*récit premier, daiichiji monogatari* 第一次物語] als:

[...] jene temporale Erzählebene [...], in Bezug auf die sich eine Anachronie als solche definiert. Natürlich [...] können die Verschachtelungen komplexer sein, und eine Anachronie kann in Bezug auf eine andere, die von ihr getragen wird, selbst als Basiserzählung fungieren. Prinzipi-

ell und in einem allgemeineren Sinn kann der gesamte Kontext einer Anachronie als Basiserzählung betrachtet werden. (Genette 1998: 32)

Eine strikt isochronische Erzählweise, in der die verwendete Textmenge kongruent ist mit der Dauer jedes dargestellten Ereignisses, ist sehr selten. Abgesehen davon, dass so eine Erzählung sehr langweilig wäre, würde auch der Nachweis der Dauer grosse Probleme mit sich bringen, da die exakte Datierung der diegetischen Zeit kaum möglich ist. Daher sind Achronien ein wichtiges Gestaltungselement von Erzählungen und tragen zur Variierung der narrativen Geschwindigkeit (Erzähltempo) bei. Diese wird gemessen am Verhältnis der Länge der Erzählung (Erzählzeit, *discourse time*, *kataru jikan* 語る時間) zur Dauer der Geschichte (erzählte Zeit, *story time*, *katarareru jikan* 語られる時間) (Genette 1998: 213, Sakaki 1996: 204). Wenn also wie bei einer Zeitlupenaufnahme das Verhältnis von Erzählzeit zur erzählten Zeit lang ist, spricht man von Dehnung (*enchō* 延長). Im umgekehrten Fall handelt es sich um eine Raffung (*tanshuku* 短縮), wenn beispielsweise auf wenigen Seiten viele hundert Jahre dargestellt sind. Man spricht dann von einem hohen Erzähltempo. Die diegetische Zeit ist daher nicht zwingend chronologisch. Für Genette handelt es sich beim Achronismus um ein Spiel mit der Zeit, in dem „Erinnerungen und deren statischer Charakter sind offenkundig aufs engste miteinander verknüpft“ (1998: 111) sind.

Die verschiedenen Erzähltempi behandelt Genette unter der Kategorie **Dauer** (*duration*, *jizoku* 持続). Das Erzähltempo⁴³ definiert er wie folgt:

Die Geschwindigkeit der Erzählung definiert sich dann durch das Verhältnis zwischen einer Dauer, der der Geschichte, die in Sekunden, Minuten, Stunden, Tagen, Monaten und Jahren gemessen wird, und einer Länge, der des Textes, die in Zeilen und Seiten gemessen wird. (Genette 1998: 62)

Dabei erweist sich sein Vorgehen als sehr praktikabel: Er teilt die Erzählung in ihre temporalen Sequenzen auf, und setzt dann die Seitenzahl ins Verhältnis zur Dauer der erzählten Zeit⁴⁴. Auf diese Weise lassen sich die Erzählstrukturen unter der Oberfläche der Er-

⁴³ Die mathematisch anmutende Zusammenfassung, mit der er die unterschiedlichen Erzählmittel umschreibt, soll hier nicht vorenthalten werden (Genette 1998: 67f):

Pause : $ZE=n$, $ZG=0$. Also $ZE \infty > ZG \rightarrow \text{null}$

Szene : $ZE=ZG \rightarrow \text{isochron}$

Summary : $ZE<ZG$

Ellipse : $ZE=0$, $ZG=n$. Also $ZE < \infty ZG \rightarrow \text{unendlich}$

(ZG : Zeit der Geschichte; ZE : die auf Konvention beruhende Pseudozeit der Erzählung)

⁴⁴ Zur Darstellung vgl. Genette 1998: 65.

zählung darstellen, die meist komplexer sind, als es auf den ersten Blick scheint: Die „Analyse der tieferen Schichten unter der ruhigen Horizontalität aneinandergereihter Syntagmen [enthüllt] das zerklüftete System von Entscheidungen und paradigmatischen Beziehungen“ (Genette 1998: 98). Dabei geht es nicht primär um die syntaktischen Erscheinungen der darstellenden Ausdrücke (byōshutsu hyōgen 描出表現), sondern um die Frage, „welche Typen wie im Text funktionieren, und welchen Aufschluss sie über das Verständnis der immanente Darstellung im Text geben“ (Nomura 2000: 261).

Unter **Frequenz** (*frequence*, *hindo* 頻度) wird die Häufigkeit, bzw. die Wiederholung der Darstellung eines Ereignisses beschrieben. Genette unterscheidet zwischen singulativem, repetitivem und iterativem Erzählen. Während in der singulativen Erzählung ein Ereignis ein einziges Mal erzählt wird, wird es in der repetitiven mehrere Male erzählt. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Akutagawa Ryūnosukes Erzählung *Yabu no naka* 藪の中 aus dem Jahr 1922⁴⁵. Da das wiederholte Erzählen eines einzelnen Ereignisses meist aus unterschiedlichen – zeitlichen, räumlichen, figuralen – Perspektiven geschieht, ist die Kategorie Frequenz nicht vollständig vom Erzählmodus gesondert analysierbar. Das iterative Erzählen schliesslich erzählt durch Abstrahierung⁴⁶ einmal, was sich mehrere Male ereignet hat. Es dient somit auch der Raffung.

Die drei Kategorien Ordnung, Dauer und Frequenz lassen sich in erster Linie auf die **Erzählstruktur** anwenden. Aus diesem Grund sind sie für alle Sprachen gleichermassen praktikabel. Auf der **sprachlichen Ebene** hingegen gilt es, einige für das Japanische spezifische Faktoren zu berücksichtigen.

Das Japanische unterscheidet sich in der Verwendung von Tempus und Aspekt von den europäischen Sprachen, auf die sich die narratologische Literatur vor allem bezieht:

Im Japanischen aber – obwohl auch hier Vergangenes erzählt wird, ist die temporale Strukturierung des Erzählten in erster Linie nicht durch den Gegensatz Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft (Tempus) geprägt, sondern durch den Aspekt, der den Vollzug einer Handlung (perfektiv oder imperfektiv, durativ, inchoativ) definiert. (Werner 2006: 24)

So wirken sich beispielsweise die häufigen Tempuswechsel in japanischen Texten in keiner Weise störend auf den Lesefluss aus. Die Wechsel vom Präteritum ins Präsens und

⁴⁵ Deutsch unter dem Titel *Rashōmon*.

⁴⁶ „Die Sonne geht jeden Tag auf. [...] In Wirklichkeit ist die ‚Wiederholung‘ ein Konstrukt des Geistes, der aus jedem Einzelfall alles Individuelle eliminiert und nur das zurückbehält, was allen Fällen einer Klasse gemeinsam ist, ein Abstraktum also: ‚die Sonne‘, ‚der Morgen‘, ‚aufgehen‘.“ (Genette 1998: 81)

umgekehrt sollten demnach nicht als Marker einer Erzählerpräsenz gewertet werden. Hin- gegen können sie unter Umständen Aufschluss geben über den Fokus.

Zudem ist die Verwendung des Jodōshi *-ta*, das als Marker einer abgeschlossenen Hand- lung (Aspekt des Vollendeten) fungiert, kein eindeutiger Hinweis auf das Präteritum. No- guchi fragt sich, warum in den meisten japanischen Romanen *-ta* als Basistempus (*kihonjisei* 基本時制) fungiert und stellt dabei fest, dass *-ta* nicht nur als Tempusmarker dient⁴⁷, sondern auch als Fiktionalitätsmarker (*kyokōkigō* 虚構記号)⁴⁸. Obwohl *-ta* als Fiktionalitätsmarker morphologisch identisch ist mit dem *-ta* als Tempusmarker, müssen die beiden Funktionen unterschieden werden (Noguchi 1980: 38f).

Die Ursache dieses Zustandes im gegenwärtigen Japanisch liegt in der Verschmelzung der zwei im klassischen Japanisch gebräuchlichen Verbalsuffixe *-keri* und *-ta*. Das Ver- balsuffix *-keri* wurde angewendet, wenn es sich um Vergangenheit als überliefertes Erin- nerungsgut (*kansetsu keiken kaisō* 間接経験の回想) handelt oder um etwas, das man vom Hörensagen kennt (*denbun kaisō* 伝聞回想). Handelte es sich um etwas, das in der Ver- gangenheit tatsächlich stattgefunden hatte und das als Rückerinnerung an ein eigenes Er- lebnis fortbesteht (*chokusetsu keiken no kaisō* 直接経験の回想), wurde *-ki* verwendet. Im Zuge der Vereinheitlichung von geschriebener und gesprochener Sprache (*genbun itchi*) wurde das Suffix *-ta* als einheitliche Vergangenheitsform und als Satzendung eingeführt (vgl. Karatani 1996: 77f).

Aus der Verschmelzung dieser beiden Verbalsuffixe zu *-tari* und später zum heute ge- bräuchlichen *-ta* resultiert die Verwendung von *-ta* sowohl als Tempusmarker der Ver- gangenheit, d.h. zur Darstellung von vergangenen, abgeschlossenen Ereignissen, wie auch zur Darstellung von solchen Ereignissen, die in der diegetischen Welt aktuell und lebendig sind.

1.5.3 Modus und Stimme

Eine rein temporale Analyse ist in den meisten Fällen nicht ausreichend. Deshalb wird in diesem Kapitel der Modus als weitere narratologische Analysekatgorie behandelt und sei-

⁴⁷ Und zwar, weil auch in der Zukunft handelnde SF-Romane *-ta* als Basistempus haben (vgl. Noguchi 1980: 38f). Weil es so schön nostalgisch ist, hier der entsprechende Abschnitt: SF ファンの読者だったらよく御存じのように、たとえ紀元二千年代の宇宙探検を描いた空想小説であっても、やはり「た」の時制で書かれている。(Noguchi 1980: 38f)

⁴⁸ Vgl. Hamburger 1980: „episches Präteritum“ als eindeutiges Fiktionalitätssignal. Das Präteritum in der Fiktion verliert den Vergangenheitscharakter. Der Satz „Heute war Sonntag“ ist in Wirklichkeit immer atemporal und unlogisch; in der Diegese hingegen erhält er Gültigkeit.

ne Anwendbarkeit für japanischsprachige Texte geprüft. Die Kategorie des narrativen Modus dient dem Nuancieren des Erzählens. Das rhetorische und grammatikalische Schema Genettes basiert auf **Distanz** (*distance*, *kyori* 距離), **Perspektive** (*perspective*, *pāsupekuti-bu* パースペクティブ) und **Fokalisierung** (*focalisation*, *shōtenka* 焦点化).

Unter **Distanz** wird anhand von Bewusstseinsdarstellung der Figuren (Übersicht im nächsten Kapitel) der Grad der Mittelbarkeit untersucht, d.h., wie mittelbar das Erzählte präsentiert wird. Die Untersuchung der **Perspektive** soll Aufschluss geben über den Standpunkt (*point of view*, *shiten* 視点), von dem aus das Erzählte präsentiert wird, d.h. die Perspektivierung des Erzählten. Daneben ist die Identität des Erzählers (*katarite* 語り手) relevant. Um zu klären, aus welcher Sicht erzählt wird (*vision*), führt Genette den Begriff der **Fokalisierung** ein. Schliesslich stellt sich die Frage nach der narrativen Instanz, in Genettes Terminologie die Stimme (*voix*). Modus und Stimme sind daher eng mit der Frage nach dem *point of view* verknüpft (vgl. Genette 1998: 152f).

Bal führte in diesem Zusammenhang den Term des Fokalisators ein. Dieser Ansatz erlaubt es ihr, die von Genette getrennten Kategorien Modus und Stimme wieder zusammenzuführen (vgl. Bal 1982, 1997, 2006). Der Erzähler wird dabei nicht als eigenständige Stimme, sondern als Funktion behandelt.

Genette beschreibt die zwei Möglichkeiten der Informationsregulierung wie folgt:

Die „Repräsentation“ oder genauer gesagt die narrative Information hat verschiedene *Grade*; die Erzählung kann den Leser auf mehr oder weniger direkte Weise mehr oder weniger detailliert informieren und so (um eine geläufige und bequeme räumliche Metapher aufzugreifen, die man aber nicht buchstäblich nehmen sollte) eine mehr oder weniger grosse *Distanz* zu dem, was sie erzählt, zu nehmen scheinen; sie kann den Informationsfluss aber auch anders regulieren: nicht durch diesen etwas einfürmig-quantitativen Filter, sondern so, dass sie sich die eine oder andere in die Geschichte involvierte Figur (oder Figurengruppe) mit ihren je spezifischen Erkenntnisvermögen herausgreift und deren „Sicht“ oder „Blickwinkel“ übernimmt oder zu übernehmen vorgibt, womit sie (noch eine räumliche Metapher) diese oder jene *Perspektive*⁴⁹ gegenüber der Geschichte einzunehmen scheint. „Distanz“ und „Perspektive“, hier vorläufig so benannt und definiert, sind die beiden wesentlichen Weisen jener *Regulierung der narrativen Information*, die der Modus darstellt, – so wie meine Wahrnehmung eines Gemäldes hinsichtlich ihrer Schärfe von der Distanz zu ihm abhängt, und hinsichtlich ihrer Weite davon, welche partiellen Hindernisse je nach Standort meinen Blick verstellen. (Genette 1998: 115f)

⁴⁹ Relation zur Distanz einer Erzählung zu dem, was sie erzählt.

Die Perspektivierung als Mittel der Informationsregulierung in einer Erzählung verweist daher auf die wahrnehmende Instanz innerhalb der Diegese. Ihre Ausgestaltung kann unterschiedliche Formen annehmen und ist nicht an eine einzelne Figur gebunden. Sie kann Innerlichkeit einbeziehen und gibt Aufschluss über den Standpunkt der wahrnehmenden Figur innerhalb des Universums der erzählten Welt.

1.5.3.1 Distanz

Als weitere Gestaltungsmöglichkeit gibt Genette die Distanz ein. Eine Erzählung kann unterschiedliche Grade der Mittelbarkeit aufweisen, die graduell verlaufen. Der Versuch, eine Skala der Distanz im Hinblick auf die erzählerischen Mittel zu skizzieren, resultiert etwa in folgender Darstellung:

mimetisch-dramatischer Modus diegetisch-narrativer Modus

- ohne Distanz	- mit Distanz
- mimetisch (<i>mohōteki</i> 模倣的)	- diegetisch (<i>jojutsuteki</i> 叙述的)
- unmittelbar, detailreich	- mittelbar, knapp
- szenisch darstellen	- erzählen
- <i>showing</i> (zeigen)	- <i>telling</i> (erzählen)
- wörtliche Figurenrede, Dialoge	- Gesprächsbericht
- zitierte Rede	- erzählte Rede
- kein direkt erkennbarer Erzähler	- starke Erzählerpräsenz

Die Erzählerpräsenz ist proportional zur Mittelbarkeit des Dargestellten. Je präsenter der Erzähler, desto mittelbarer – vermittelt – wirkt die Erzählung. Dieses Ende der Skala bezeichnet den diegetisch-narrativen Modus. Im mimetisch-dramatischen Modus hingegen tendiert die Erzählerpräsenz zu Null, im Extremfall gibt es keinen direkt erkennbaren Erzähler. Dadurch wirkt die Erzählung unmittelbar und direkt, und der Leser findet sich mitten in die Gegenwart der Erzählung hinein versetzt. Zwischen diesen beiden Polen sind alle Varianten und Abstufungen möglich.

Die Dichotomie von diegetisch-narrativ und mimetisch-dramatisch⁵⁰ entspricht in der englischsprachigen Erzähltheorie derjenigen von *telling* und *showing*; auch das Begriffspaar *simple narration* vs. *scenic presentation* wird verwendet.

Die von Schmid beschriebene Mischkonzeption gestattet es, sowohl die vermittelnde Erzählinstanz wie auch in einem erweiterten Sinn Struktur und Aufbau von Erzähltexten in die Untersuchung mit einzubeziehen (vgl. Schmid 2005: 13ff).

⁵⁰ Guter terminologischer Überblick in Genette 1998: 201f.

Die u.a. aus der Kontrastierung mittelbare Erzählung vs. unmittelbares Drama und der daraus resultierenden Fokussierung auf die Darstellungsinstanz entwickelte klassische Erzähltheorie basiert auf der Grundannahme, dass das Erzählen letztlich einem Vermittlungsvorgang entspricht (vgl. Schmid 2005: 12f, Stanzel 2001).

1.5.3.6 Bewusstseinswiedergabe

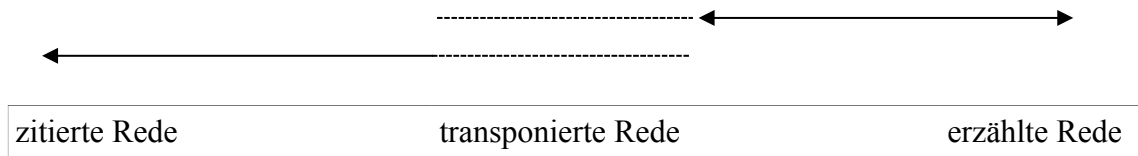
Eine Vielzahl von sprachlichen Darstellungsmitteln für die Wiedergabe des Bewusstseins (*shikō naiyō hyōgen* 思考内容表現) von Figuren existiert. Nach Genette kennt eine Erzählung „nur Ereignisse der Reden (die eine besondere Art von Ereignissen sind, die einzige, die unmittelbar in einer verbalen Erzählung *zitiert* werden kann). Auch das Seelenleben kann daher für sie nur eins von beiden sein, Erlebnis oder Rede“ (1998: 233). Das heisst, Genette setzt „Seelenleben“ mit innerer Rede gleich (ebd.: 232). Neben der direkten Bewusstseinswiedergabe in Form von Rede gibt es können innere Vorgänge auch anders dargestellt werden, wie zum Beispiel durch den Ausdruck von Gefühlen (Matsumoto 2006: 31). Im Japanischen kann dies durch ein einzelnes Adjektiv geschehen, wie z.B. *hazukashikatta* 恥ずかしかった („er/sie schämte sich“). Für die deutsche Übersetzung schwierig gestalten sich daher Sätze, die lediglich aus einem einzigen Adjektiv bestehen. So kann beispielsweise der Satz „*Samui.*“ 寒い。 ganz unterschiedliche Bedeutungen haben: a) „Mir ist kalt.“, b) „(Etwas ist) kalt.“ oder c) „Es ist kalt.“ Weil im Japanischen kein Nomen im Satz enthalten sein muss, ist es im Adjektiv enthalten. Für die Übersetzung muss daher entweder im Kontext auf ein vorhergehendes Nomen Bezug genommen, oder eine der offenen Möglichkeiten gewählt werden.

Im Personentext ist zu unterscheiden zwischen Personenrede (direkte Rede, indirekte Rede) und Bewusstseinsdarstellung (innerer Monolog, erlebte Rede, Gedankenbericht). Unten stehend werden diese kurz charakterisiert, auf die Anwendung im Japanischen untersucht und, wenn nötig, dafür modifiziert. Zur Veranschaulichung für die praktische Umsetzung dienen die jeweiligen Beispiele.

Der Vollständigkeit halber sind auch die direkte und die indirekte Rede aufgenommen, da sie letztlich ebenso dem Ausdruck des Figurenbewusstseins dienen.

In der folgenden Übersicht sind sämtliche Darstellungsmöglichkeiten von Rede und Gedanken aufgeführt und mit Beispiel versehen (basierend auf der Darstellung in Martínez/Scheffel 2007: 62). Anschliessend werden die wichtigsten Präsentationsmöglichkeiten und Merkmale von Rede und Gedanken kurz dargestellt und es wird auf Darstellungsmittel des Japanischen eingegangen.

mimetisch-dramatischer Modus | diegetisch- narrativer Modus



Präsentation von gesprochener Rede

- autonome direkte Figurenrede (ohne *verbum dicendi*):

「変な夢を見た」

“*Henna yume o mita*“

“Ich hatte einen seltsamen Traum.“

- direkte Figurenrede⁵¹ (mit *verbum dicendi*):

「（僕は）変な夢を見た」と（彼が）言った。

„(*Boku wa*) *henna yume o mita*“ *to* (*kare ga*) *itta*.

Er sagte: „Ich hatte einen seltsamen Traum.“

- Redewiedergabe in erlebter Rede:

Er hatte doch gesagt, dass er einen seltsamen Traum gehabt hatte.

変な夢をみたと言ったのだ。

Henna yume o mita to itta no da.

„Ich beschloss, Albertine zu heiraten.“ (Genette 1998: 232)

- indirekte Rede:

彼は変な夢を見たと言った。

Kare wa henna yume o mita to itta.

Er sagte, dass er einen seltsamen Traum gehabt hatte.

- Gesprächsbericht:

H erzählte von einem Traum.

H が夢の話をした。

H ga yume no hanashi o shita.

- Erwähnung des sprachlichen Akts:

H erzählte etwas.

H が話していた。

H ga hanashite ita.

Präsentation von Gedankenrede

- autonomer innerer Monolog:

Da kommt M... sie sieht verschlafen aus... na, da will ich ihr doch mal von meinem Traum erzählen.

- Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*):

- Gedankenzeit (narrativisierte Rede) (mit *verbum credendi*⁵²):

あなたにいずれ、宮殿を建てさせてあげるわ、万有子は思いながらその暴君を眺めていた。

Anata ni izure, kyūden o tatesasete ageru wa, Mayuko wa omoinagara sono bōgun o nagamete ita.

Dich werde ich mir früher oder später einen Palast bauen lassen, dachte sie, und betrachtete diesen Despoten.

“Ich will M jetzt unbedingt von meinem Traum erzählen“, dachte er.

- erlebte Rede:

⁵¹ nachgeahmte= fiktive, berichtende Rede.

⁵² z.B. „dachte ich...“.

今では、鉄の魚はもうかなりの深度にあるようだった。
Ima de wa, tetsu no uo wa mō kanari no shindo ni aru yō datta.
そんなことを火草は少しも鶴に話さなかった。
Sonna koto o Higusa wa sukoshimo Tsugumi ni hanasanakatta.
Davon hatte Higusa Tsugumi gar nichts erzählt gehabt.

- indirekte Gedankenrede:

H sagte sich, dass er M von dem Traum erzählen wolle.

- Bewusstseinsbericht:

H hatte darüber nachgedacht, ob er M ein Geheimnis verraten sollte, und er war nun entschlossen, es auszulaudern.

Direkte und indirekte Rede

Die direkte Rede (jap. *chokusetsu wahō* 直接話法) im Japanischen steht im Präsens Indikativ und kann – muss im Fall der autonomen direkten Figurenrede aber nicht – von einem *verbum dicendi* eingeleitet sein. Sie ist in der Regel durch Anführungszeichen sowie durch die Postposition *to* markiert.

a) 「僕は元気だ」と彼は言った。
“*Boku wa genki da*“ *to kare wa itta.*
“Mir geht es gut“, sagte er.

b) 「元気だ」と言った。
“*Genki da*“ *to itta.*
“Mir geht es gut“, sagte er.

Dass im Japanischen häufig keine Personalpronomen verwendet werden, kann die eindeutige Zuordnung erschweren. So unterscheiden sich Satz a) und b) im Japanischen lediglich dadurch, dass a) die Personalpronomen *boku* (ich) und *kare* (er) enthält, die eigentlich redundant sind. Das einzige Unterscheidungsmerkmal sind dann die Anführungszeichen – die aber auch nicht immer gesetzt werden müssen (vgl. Beispielsatz b) und d)).

Die indirekte Rede (*jiyū kansetsu tai* 自由間接体) im Japanischen wird nicht durch eine syntaktische Umformung (Tempus, Personalpronomen) der wiederzugebenden Rede signalisiert (Matsumura 2006: 29, Nakamura 1997: 3). Nicht die Umformung, sondern die Möglichkeit, Personalpronomen auszulassen, ist demnach das Problem.

c) [彼は]元気だと言った。
[*Kare wa*] *genki da to itta.*
Er sagte, es gehe ihm gut.

d) 元気だと[彼は]言った。
Genki da to [kare wa] itta.
Es gehe ihm gut, sagte er.

Sie wird oft nur durch lexikalische Elemente wie *to iu koto*, *-ta tokoro*, *no yō da*, *sō da*, etc. gekennzeichnet. Für die Darstellung der direkten und indirekten Rede im Japanischen gilt:

Im Japanischen gibt es keinen Konjunktiv der Rede- und Gedankenwiedergabe (das Tempus der Vermittlung), indirekte wie auch direkte Rede stehen im Indikativ und wirken deshalb sehr viel unmittelbarer als in westlichen Sprachen. Es gibt keine formalen Unterschiede zwischen der Wiedergabe von direkter und indirekter Rede, ausser dem Setzen von Anführungsstrichen. [...]. (Werner 2006: 26)

Die expressiven und appellativen Elemente der direkten Rede können durch andere sprachliche Mittel ersetzt werden, wie durch zusätzliche Qualifikationen des *verbum dicendi* (vgl. Schmid 2005: 196ff). Die direkte Rede mit oder ohne *verbum dicendi* dient der erzählerischen Redewiedergabe in Form von zitierter Rede. Bei der indirekten Rede handelt es sich bereits um transponierte Rede, d.h., sie wirkt stärker (durch einen Erzähler) vermittelt.

Die direkte Rede ist deshalb ein Indiz für den mimetisch-dramatischen Modus. Bei der indirekten Rede hingegen handelt es sich um eine Zwischenform, die in der Darstellung dem Zwischenbereich der transponierten Rede zugeordnet ist.

Innerer Monolog

Das Äquivalent zur direkten Rede ist die unmittelbare Gedankenwiedergabe⁵³ in Form des inneren Monologs (*monologue intérieur*, *naiteki dokuhaku* 内的独白). Dabei handelt es sich um die erzählerische Darstellung des Bewusstseins einer Figur in direkter Rede ohne Einleitung durch *verba dicendi* oder Anführungszeichen. Sie steht immer in der ersten Person und steht im Präsens. Der innere Monolog ist als wörtliche, authentische Wiedergabe der inneren Rede in der ersten Person Präsens einer Figur dargestellt. Durch die Verwendung der **ersten Person Präsens „verschwindet“ der Erzähler** und allein die **Perspektive der Figur ist massgebend**. Dies zeigt sich auch in der Bewahrung aller grammatischen, lexikalischen, syntaktischen und sprach-funktionalen Besonderheiten (vgl. Schmid 2005: 191). Dadurch entsteht der Eindruck von völliger **Unmittelbarkeit** in der

⁵³ Bericht = Gedanken werden berichtet (mit *verbum dicendi* oder *sentiendi*); Wiedergabe ≠ Bericht!

Wiedergabe der Gedanken und Inhalte des Bewusstseins und des Unterbewusstseins einer Figur. Der innere Monolog dient der unmittelbaren Inszenierung von Prozessen der Wahrnehmung, Erinnerung und Reflexion.

Eine extreme Form des inneren Monologs ist der Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*, jap. *ishiki no nagare* 意識の流れ), in dem zusätzlich zur direkten und unmittelbaren Wiedergabe von Bewusstseinsinhalten auch deren assoziativer Verlauf simuliert wird.

Beim Gedankenwitz hingegen wird die Präsentation von Gedanken von einem *verbum credendi* eingeleitet, was die Mimesis-Illusion trübt.

Als ein Beispiel für einen inneren Monolog im Japanischen soll folgende Textstelle aus Higuchi Ichiyōs Erzählung *Nigorie* にごりえ (1895) dienen, in der die Protagonistin O-Riki verzweifelt aus dem Bordell auf die Strasse hinausrennt und sich mit Vorwürfen quält.

お力は一歩に家を出て、行かれる物なら此まゝに唐天竺の果までも行つて仕舞いたい、ああ嫌だ嫌だ嫌だ、どうしたなら人の声も聞えない物の音もしない、静かな、静かな、自分の心も何もぼうつとして物思いのない処へ行かれるであらう、つまらぬ、くだらぬ、おもしろくない、情ない悲しい心細い中に、いつまで私は止められているのかしら、これが一生か、一生がこれか、ああ嫌だ嫌だと道端の立木へ夢中に寄かかっ [...] (Higuchi 2008: 95)

O-Riki war kaum aus dem Haus getreten. Wenn es nur möglich wäre, **möchte ich, so wie ich bin, bis ans Ende der Welt laufen.** Es ist schrecklich, schrecklich, schrecklich! Fände **ich** doch einen Ort, wo man keines Menschen Stimme hört, wo kein Laut ertönt, wo es still ist, ganz still, und wo das eigene Herz sich auftut und alle Sorgen schwinden. Soll dieser Stumpfsinn, diese Schmutzigkeit, dieses Widerwärtige, diese kummervolle Hoffnungslosigkeit denn mein Teil sein bis in alle Ewigkeit? Ist das mein Leben? Muss das mein Leben sein? Oh, wie entsetzlich! Wie entsetzlich!“ Wie benommen lehnte sie sich an einen Strassenbaum [...] (Higuchi 1992: 24f, modifiziert durch dt)

Fett markiert sind die Stellen, die in der ersten Person verfasst sind, und an denen ein Ich (*watashi*) präsent ist. Die unterstrichenen Stellen gehören zu einem inneren Monolog, bei dem in der ersten Person (*watashi*) dargestellt wird. Die gestrichelt unterstrichenen Stellen hingegen signalisieren das Vorhandensein eines Erzählers, der nicht mit der Person identisch zu sein scheint, deren Bewusstsein im inneren Monolog dargestellt ist. Diese Stellen verweisen auf eine heterodiegetische narrative Instanz. Wurde deshalb diese Textstelle als

Beispiel für erlebte Rede angegeben (vgl. Königsberg 2008: 60), weil durch diesen Perspektivenwechsel die gesamte Stelle als in der dritten Person stehend angesehen wird?

Das direkte Vorhandensein eines Ich sowie die Form *itte shimaitai*, die ebenfalls auf die erste Person verweist, können jedenfalls laut obigen Ausführungen als Belege für inneren Monolog verstanden werden.

Ein weiteres Signal für die erste Person im Japanischen ist die Verwendung des Hilfsverbs *-te morau* ~てもら ~ sowie der entsprechenden honorativen Form *-te itadaku* ~ていただく.

Die Verben des Gebens und Empfangens (*yari-morai-dōshi* やりもらい動詞) verweisen stets auf die grammatische Person. So wird *ageru* あげる verwendet, wenn die 1. Person der 3. Person etwas gibt. Gibt die 3. Person der 1. Person etwas, wird *kureru* くれる verwendet. Beim Verb *morau* もらう ist der Empfangende das Subjekt des Satzes und steht somit in der ersten Person. Selbiges gilt auch für die entsprechenden Verbformen der Respektform (*sonkeigo* 尊敬語) und der Bescheidenheitsform (*kenjōgo* 謙譲語). Diese Verben des Gebens und Empfangens können nicht nur auf ein Objekt, sondern auch auf eine Handlung bezogen werden (*jueki hyōgen* 受益表現), indem sie als Hilfsverben an ein Verb agglutiniert werden.

Ein weiteres Beispiel soll der Illustration dienen: Es handelt sich um eine Textstelle aus der Erzählung *Kazoku no meido* 家族の冥途 (1974) von Tomioka Taeko 富岡多恵子.

„Nein, nein doch, Mama. Er ist nicht so!“, sagt Nahoko.

Nein, Mama, es geht nicht, wenn man es sich wie du so einfach macht.

Ich kann es dir nicht gut erkläären Mama, aber wenn du mir von Vor- und Nachteilen erzählst bringt das nichts. Nein, Mama. Nein, Mama!

〈ちがう、ちがうよ、お母ちゃん。そんな人とちがうよ〉と ナホ子 はいう。

ちがう、お母ちゃんのように、そんなに簡単に割切ってもらって
は困る。うまいこと、お母ちゃんに説明でけへんけど、そんな、
損か得かでいうてもらいと困る。ちがう、お母ちゃん。ちがう、
お母ちゃん! (Tomioka 1974: 239)

In dieser Textstelle lässt sich der innere Monolog anschaulich zum narrativ-diegetischen ersten Teil in Kontrast setzen. Die sprachlichen und grammatischen Signale des inneren Monologes sind durch Wellenlinien gekennzeichnet.

Erlebte Rede

Die erlebte Rede⁵⁴ (*style indirect libre, keiken wahō* 経験話法) dient der erzählerischen Darstellung von Rede und Gedanken in der dritten Person Indikativ.

Gedanken oder Bewusstseinsinhalte einer bestimmten Person werden statt in zu erwartender direkter Rede oder im zu erwartenden Konjunktiv der indirekten Rede im Indikativ der 3. Person und meist im sog. epischen Präteritum ausgedrückt, das damit atemporale Funktion annimmt. (Metzler Literaturlexikon 1990: 136)

Im Deutschen steht sie immer in Präteritum, im Japanischen hingegen ist dies nicht zwingend⁵⁵. Indizien für die 3. Person im Japanischen sind *verba sentiendi* und *dicendi*, sowie die Verwendung von *-tagaru* ~たがる anstelle von *-tai* ~たい in der 1. Person (s.o.) zum Ausdrücken eines Wunsches. Weiter ist die erlebte Rede im Japanischen „gekennzeichnet durch Fragezeichen oder Ausrufe, Figurensprache und das Fehlen der Verben des Denkens oder Fühlens. [...] Passagen erlebter Rede stehen meist im Präsens, weil Gedankeninhalte vorwiegend im Präsens wiedergegeben werden“ (Werner 2006: 27).

Auch das auf ein Verb folgende Hilfsverb – *te kureru* ~てくれる bezieht sich auf das Subjekt des Satzes, das in diesem Fall nicht identisch sein kann mit der wahrnehmenden Instanz.

Folgendes Beispiel, ebenfalls aus *Kazoku no meido* soll dies illustrieren:

“Mama, was muss ich denn eigentlich tun, dass du zufrieden bist und dich beruhigst?“, sagt Nahoko. Aah, wie oft hatte sie das bis jetzt schon gesagt? (Übers. dt)

〈いったい、お母ちゃんは、わたしがどうしたら気に入って安心するの?〉とナホコはいう。ああ、この台詞は今までに何度いったことだろう。 (Tomioka 1974: 231)

Meist wird damit jedoch nicht Rede wiedergegeben, sondern es werden Gedanken und Bewusstseinsinhalte von Figuren dargestellt (vgl. Werner 2006: 27, Tarot 1995: 182, 154-159). Es werden innere Vorgänge aus der Perspektive derjenigen Figur wiedergegeben, die sie erlebt. Deshalb zeichnet sich die erlebte Rede durch die Verwendung von ex-

⁵⁴ Innerer Monolog im Präteritum.

⁵⁵ Im Satz *Jibun no kuse ni!* 自分のくせに! (ER) handelt es sich um eine *double voice* (vgl. Kapitel 7.2.2) von narrativer Instanz und Figur.

Das war doch ihre Tochter Maeko. → erlebte Rede

Das ist doch meine Tochter Maeko. → innerer Monolog

pressiven und deiktischen Elementen aus, die „die Perspektive des ursprünglichen Sprechers oder des dargestellten Bewusstseins wiedergeben“ (Fludernik 2006: 170). So dient z.B. im Satz „*Morgen* war Weihnachten.“ das epische Präteritum⁵⁶, d.h. die Verwendung des Imperfekt „war“ in Kombination mit dem deiktischen Zukunftsadverb „morgen“ der Darstellung der zeitlichen Perspektive der Figur (vgl. Hamburger 1994: 63f).⁵⁷ Die erlebte Rede wird nicht durch *verba dicendi* oder *sentiendi*, und auch nicht durch Anführungszeichen signalisiert, sondern erscheint als unabhängiger Hauptsatz. Sie dient der Darstellung von Innensicht.

Schmid definiert die erlebte Rede als ein Segment der Erzählerrede und betont damit die spürbare Präsenz eines Erzählers in der erlebten Rede (vgl. Schmid 2005: 201, Nünning 2004: 154); bei Genette fällt die erlebte Rede unter die transponierte Rede (Genette 1998: 231f).

Im Japanischen, wo nicht in jedem Satz ein Subjekt präsent sein muss und zudem die Verbflexion als Personenindiz entfällt, ist die Unterscheidung von erlebter Rede und innerem Monolog nicht immer auf den ersten Blick klar. Zudem entfällt der Konjunktiv als Unterscheidungsmerkmal von der indirekten Rede entfällt.

Obwohl die Abgrenzung zum inneren Monolog auf den ersten Blick undeutlich ist, lässt sich doch sagen, dass die Verwendung des Pseudomeishi *koto* nicht als ein Signal der gesprochenen Sprache verstanden werden kann. Daraus lässt sich schliessen, dass es sich hier um erlebte Rede handelt.

Gedankenbericht

Die häufigste Form der Gedankendarstellung, „in der Gefühle, Hoffnungen, Motive und andere Bewusstseinszustände (besonders auch nicht verbale Bewusstseinsinhalte) vom Erzählerbericht dargestellt werden“ (Fludernik 2006: 173) ist der Gedankenbericht.

Bewusstseinsprozesse werden durch den Erzähler vermittelt und dabei zusammengefasst. Der Erzähler weicht erkennbar von den Gedanken oder Bewusstseinsinhalten einer Figur innerhalb der Diegese ab.

1.5.3.2 Perspektive

In welchem Verhältnis befindet sich der Erzähler zum Erzählten? Neben der temporalen Perspektive ergibt sich in Relation zum Modus der Distanz jeweils eine andere Perspektive, aus welcher der Vermittlungsvorgang erfolgt.

⁵⁶ Hamburger 1994.

⁵⁷ „Heinrich schritt die Strasse entlang. *Was, es war* [Präteritum] *schon fünf*? Er *musste* sich beeilen, Sonja *würde* um sieben eintreffen.“

Die Untersuchung der Perspektive befasst sich mit den Fragen nach den narrativen Mitteln, mit denen eine Erzählung modelliert ist und der Darstellung des erzählten Raumes⁵⁸. Dabei ist zu unterscheiden zwischen der Perspektive als der räumlichen Darstellung anhand von textuellen Mitteln und der metaphorischen Verwendung des Begriffes im Sinne des *point of view*, mit dem die Beziehung des Erzählers zur erzählten Geschichte dargestellt wird.

Die Perspektive im Sinne eines gestalterischen Mittels zur Darstellung von Raum und räumlichen Gegenständen, sozusagen einer Modellierungsmöglichkeit der Erzählräume, wird verschiedentlich zur Anwendung kommen, z.B. bei der Analyse von Textstellen, in denen die Räumlichkeiten, in denen sich die Figuren bewegen, untersucht werden. Diese konkrete Verwendung des Begriffes soll im Folgenden als räumliche Perspektive bezeichnet werden. In Japan wurde der Begriff Perspektive (*shiten* 視点), der bereits lange Zeit in der Kunst gebräuchlich war, erst ab den 1970er Jahren in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen verwendet (Ijima 1993: 17).

Wenn es um die narrative Perspektive des Wahrnehmenden im übertragenen Sinne geht, soll von Erzählperspektive die Rede sein. Bei Genette findet sich der Hinweis, dass die fokale Position nicht immer an einem Protagonisten festzumachen ist (1998: 235). Sie wird bei Schmid (2005: 131) auch perzeptiven Perspektive⁵⁹ genannt.

Anhand der Erzählperspektive lässt sich die Stellung des Erzählers zur bzw. innerhalb der erzählten Geschichte analysieren. Die Erzählperspektive im narratologischen Sinn ist „der von inneren und äusseren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens“ (Schmid 2005: 125) und fungiert demnach als zweiter Modus der Informationsregulierung. Sie beruht „auf der Wahl (oder Nicht-Wahl) eines ‚einschränkenden‘ Blickwinkels“ (Genette 1998: 132). Genette spricht von einem heterodiegetischen Erzähler, wenn der Erzähler nicht in der Geschichte vorkommt, die er erzählt. Ist er hingegen als Figur in der von ihm erzählten Geschichte präsent, handelt es sich um einen homodiegetischen Erzähler. Erzählt er zudem seine eigene Geschichte, oder ist „der Held seiner Erzählungen“, nennt Genette dies einen autodiegetischen Erzähler (1998: 174ff). In der vorliegenden Arbeit wird eine heterodiegetische Erzählinstanz stets mit einer gestrichelten Unterstreichung markiert. Figurenperspektive hingegen wird mit einer wellenförmigen Linie gekennzeichnet. Die folgende Übersicht⁶⁰, in der der *point of view*

⁵⁸ narrativer Ort (Genette 1998: 154).

⁵⁹ Bei Schmid 2005 ist die räumliche Perspektive kategorisiert als einer von fünf Parametern der Perspektive: räumliche Perspektive, ideologische Perspektive, zeitliche Perspektive, sprachliche Perspektive (Duktus), perzeptiven Perspektive (Prisma). In der vorliegenden Arbeit werden besonders die perzeptiven, die zeitlichen und die räumlichen Aspekte der Perspektive untersucht.

⁶⁰ Derselbe Überblick findet sich in leicht modifizierter Terminologie in Schmid 2005: 134f, allerdings ohne einen Verweis auf die Quelle. Dies zeugt ganz allgemein vom Umgang mit erzähltheoretischen Sachtexten. Deshalb wird in der vorliegenden Arbeit mit den Originalquellen gearbeitet. Das Erscheinungsjahr des Dis-

(vertikale Trennlinie) und die Identität des Erzählers (horizontale Trennlinie) in Beziehung zueinander gesetzt werden, illustriert dies:

	Von innen analysierte Ereignisse (intradiegetisch)	Von aussen beobachtete Ereignisse (extradiegetisch)
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur vor (Homodiege)	1. Der Held erzählt seine Geschichte ⁶¹	
2. Ein Zeuge erzählt die Geschichte des HeldenDer Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor (Heterodiege)	4. Der allwissende Autor [<i>sic</i>] erzählt die Geschichte	3. Ein aussenstehender Autor [<i>sic</i>] erzählt die Geschichte

Die Verwendung des Begriffs „Autor“ anstelle von „Erzähler“ ist etwas irritierend, doch Genette modifiziert dies in einem späteren Schritt. Weiter differenziert er zwischen der grammatikalischen und der narrativen Verwendung von Ausdrücken wie „Erzählung in der ersten – bzw. Dritten – Person“ (1998: 172f), was der Textanalyse von japanischsprachigen Texten entgegenkommt: Es ist nicht selten, dass erst im Verlauf der Erzählung ein Personalpronomen auftaucht, das auf die Verwendung der ersten oder dritten Person verweist, da auch ohne Subjekt ein grammatikalische korrekter Satz gebildet werden kann. Da der Erzähler nicht wiedergibt, „was und wie er selbst wahrgenommen hat, sondern [...] scheinbar eigene Wahrnehmung darstellend, in Wirklichkeit die subjektive Wahrnehmung einer oder mehrerer der erzählten Personen“ (Schmid 2005: 126)⁶² reproduziert, kann man von einer Inkongruenz von Erfassen und Darstellen sprechen.

Dennoch leiden die meisten theoretischen Arbeiten zu diesem Thema darunter, dass sie das, was ich hier *Modus* und *Stimme* nenne, miteinander vermengen, d.h. die Frage *Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive massgebend ist?* wird mit der ganz anderen *Wer ist der Erzähler?* vermengt – oder, kurz gesagt, die Frage *Wer sieht?* mit der Frage *Wer spricht?* (Genette 1998: 132)

Die Perspektive beschreibt also das an einen Standpunkt gebundene, von inneren und äusseren Faktoren gebildete Gefüge von Bedingungen für das Erfassen und die Wiedergabe

cours du récit mag veraltetes Material suggerieren, doch belegt dieses Beispiel gerade die Gültigkeit und Aktualität von Genettes erzähltheoretischem Ansatz.

⁶¹ Ich-Erzählung.

⁶² Es folgt an dieser Stelle eine Kritik von Genettes Erzählmodell, in dem eine Unterscheidung gemacht wird zwischen *mode* oder *vision* (Wer sieht?) und *voix* (Wer spricht?), die zwar Berührungspunkte habe mit der Dichotomie von Erfassen und Darstellen, jedoch mit ihr nicht identisch sei und im Übrigen bei Genette nicht konsequent durchgeführt werde (vgl. Schmid 2005: 126).

eines Geschehens (vgl. Schmid 2004) in der diegetischen Welt. Im Japanischen gibt es eine Anzahl von aktiven Verben, die Vorgänge beschreiben, die ohne das Zutun eines Subjekts einfach geschehen. Oft werden sie als Verben der Spontaneität (*jihatsu dōshi* 自発動詞) bezeichnet. Häufig handelt es sich dabei um Verben der Wahrnehmung wie z.B. *mieru* 見える (sichtbar sein) oder *kiita* 聞いた (war hörbar). Im Deutschen werden diese meist unter Zuhilfenahme des Pronomens „es“ übersetzt, doch erlauben sie keinen Rückschluss auf die Fokalisierung: Die wahrgenommenen Phänomene können gleichermassen eine oder mehrere Personen betreffen.

1.5.3.3 Fokalisierung

Aus welcher Sicht wird erzählt (*vision*)? Für Genette ist die visuelle Verhaftung der Ausdrücke Sicht, Feld und *point of view* problematisch, weshalb er den abstrakteren Begriff Fokalisierung (*focalisation*) bevorzugt⁶³, um die wahrnehmende Instanz zu beschreiben. Nach der Analyse des Standpunktes wird also die figurale Wahrnehmung in ein Verhältnis zum Erzähler gesetzt. Durch die Fokalisierung wird die perspektivische Orientierung und damit Begrenzung der Geschehensdarbietung beschrieben.

Hierbei unterscheidet Genette drei Varianten der Fokalisierung, die figural (figurengebunden) oder narratorial (erzählergebunden) sein können:

- *vision par derrière* („Übersicht“): der Erzähler sagt mehr als irgendeine der Figuren weiss

→ **Nullfokalisierung/unfokalisierte Erzählung** (*shōtenka zero* 焦点化ゼロ⁶⁴) (Erzähler > Figur)

- *vision avec* („Mitsicht“): Der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiss

→ **Erzählung mit interner Fokalisierung** (*naiteki shōtenka* 内的焦点化) (Erzähler = Figur)

- *vision de dehors* („Aussensicht“): Der Erzähler sagt in behavioristischer Manier weniger, als die Figur weiss

→ **Erzählung mit externer Fokalisierung** (*gaiteki shōtenka* 外的焦点化) (Erzähler < Figur)

⁶³ Parallel dazu erschliesst Genette terminologisch die akustische Dimension (*modus, alteration*; vgl. Genette 1998: 138f).

⁶⁴ Auch *hi-shōtenka* 非焦点化 oder *shōsoku zero* 焦束ゼロ (Asanuma 2007: 230).

Der Nullfokus entspricht terminologisch dem auktorialen Erzähler, der eine Haltung der allwissenden Sicht über das diegetische Geschehen einnimmt (Genette 1998: 142). In einer unfokalisierten Erzählung überblickt der allwissende Erzähler verschiedene Zeiten und Räume und hat Einblick in das Bewusstsein aller Protagonisten. In einer Erzählung mit externer Fokalisierung beschreibt der Erzähler die Figuren lediglich von aussen, ohne die Möglichkeit, in das figurale Bewusstsein Einblick zu nehmen. Die externe Fokalisierung wird gelegentlich auch mit der Technik des *camera eye* verglichen.

In der Erzählung mit interner Fokalisierung beschränkt sich der Blickwinkel, aus dem erzählt wird, auf die Wahrnehmung der erlebenden Figur (*shiten jinbutsu* 視点人物). Lexikalische Anzeichen für interne Fokalisierung sind beispielsweise Deiktika, die eindeutig auf Figurenperspektive verweisen (Werner 2006: 165). Die interne Fokalisierung kann durchgängig auf die Wahrnehmung einer einzelnen Figur beschränkt sein. Man spricht dann von **fixierter interner Fokalisierung** (*kotei shōtenka* 固定焦点化). Im entgegengesetzten Fall der **variablen internen Fokalisierung** (*futei shōtenka* 不定焦点化) wechselt die Fokalisierung im Verlauf der Erzählung zwischen verschiedenen Figuren. Bei der **multiplen internen Fokalisierung** (*tagen shōtenka* 多元焦点化) wird das im wesentlichen identische Geschehen aus der Perspektive verschiedener Figuren vermittelt (wie im Fall von *Higusa*, wo das Geschehen aus der Sicht von Raichō, Tsugumi und Sawa no onna erzählt wird).

Die Fokalisierung ist variabel und kann sich im Verlauf einer Erzählung mehrmals ändern:

Der Fokalisierungstyp erstreckt sich also nicht immer über ein ganzes Werk, sondern eher über ein bestimmtes narratives Segment, das mitunter sehr kurz sein kann. (Genette 1998: 136)

Die Polymodalität, d.h. das Nebeneinander von verschiedenen Fokalisierungstypen ist die Regel; starr fokalisierte Erzählungen sind selten. Trotzdem lässt sich in den meisten Erzählungen ein vorherrschender Fokalisierungstyp ausmachen, d.h. eine Erzählung kann z. B. als dominant extern fokalisiert bezeichnet werden (vgl. Martinez/Scheffel 2007: 65ff).

Neben der Fokalisierung, wo es um die Beschreibung der wahrnehmenden Instanz geht (Modus; *vision*; wer sieht?), behandelt Genette die narrative Instanz gesondert in der Kategorie der Stimme (*voix*; wer spricht?).

1.5.3.4 Stimme

Wie manifestiert sich die narrative Instanz⁶⁵? Und in welchem Verhältnis befindet sie sich zur oben beschriebenen Wahrnehmungsinstanz? Nachdem nun die Analysekatoren für den *point of view* (Perspektive) und für die wahrnehmende Instanz (Fokalisierung) geklärt sind, bedarf es einer letzten Kategorie zur Beschreibung der narrativen Instanz. Dies ist bei Genette diejenige der Stimme (*voix*). Kongruenz zwischen wahrnehmender und erzählender Instanz ist nicht zwingend (Aspekt \neq Stimme); die Ereignisse in der erzählten Welt müssen nicht von der Figur erzählt werden, die sie wahrnimmt. Daraus leitet Genette drei mögliche Konstellationen ab, die das Verhältnis von Autor, Erzähler und Figur abbilden. Da Übereinstimmung von Autor und Erzähler nur als maximale Annäherung im Falle einer Authentizität suggerierenden Autodiegese angenommen werden kann, kann die vierte denkbare Möglichkeit, bei der der Autor zwar mit der narrativen, nicht aber mit der wahrnehmenden Instanz identisch ist (Autor = Erzähler \neq Figur), ausgeschlossen werden.

Ist die erzählende Stimme kein Teil des diegetischen Universums, handelt es sich um eine heterodiegetische Erzählung. Ist hingegen der Erzähler eine der Figuren der Diegese, ist die Erzählung homodiegetisch. Einen Extremfall der homodiegetischen Erzählung stellt die autodiegetische Erzählung dar, in der die Kongruenz von Erzähler und Fokalisator eine Übereinstimmung von Erzähler mit dem (realen) Autor suggeriert (angezeigt durch \approx).

- heterodiegetische Erzählung: der Erzähler ist kein Teil der Diegese (Autor \neq Erzähler \neq Figur)
- homodiegetische Erzählung: der Erzähler ist Teil der Diegese, aber nicht die Hauptfigur (Autor \neq Erzähler = Figur)
- autodiegetische Erzählung: der (homodiegetische) Erzähler ist zugleich die Hauptfigur, der Erzähler erzählt gewissermassen seine eigene Geschichte (Autor \approx Erzähler = Figur)

Die Stimme, d.h. die erzählende Instanz, kann also in- oder ausserhalb der diegetischen Welt angesiedelt sein. In der Darstellung des Erzählers lassen sich ausserdem ein expliziter und ein impliziter Modus unterscheiden. Dabei beruht die explizite Darstellung auf der Selbstpräsentation des Erzählers, der beispielsweise seinen Namen nennen und sich selbst als erzählendes Ich beschreiben kann (vgl. Schmid 2005: 72).

Die implizite Darstellung umfasst verschiedene Darstellungsverfahren wie die Komposition, d.h. Auswahl von Momenten aus dem „Geschehen“, sowie deren Modellierung durch bestimmte Eigenschaften und detaillierte Ausführung durch sprachliche (lexikali-

⁶⁵ Vermittlungsinstanz; Ich-Origo bei Käte Hamburger; Erzähler bei Stanzel, Erzähler [*narrateur*] bei Genette.

sche wie syntaktische) Präsentation und Bewertung. Dazu kommt der Einschub von Reflexionen, Kommentaren und Generalisierungen der Erzählinstanz (vgl. Schmid 2005: 81). Genette trennt die narrative Instanz bzw. den Erzähler von der erlebenden Figur, dem „Helden“, zwecks Analyse der Erzählsituationen. Ein Text ist stets „ein Gewebe von engen Beziehungen zwischen dem narrativen Akt, seinen Protagonisten, seinen raum-zeitlichen Bestimmungen, seinem Bezug auf andere Erzählsituationen in derselben Erzählung“ (Genette 1998: 153).

Auch in Texten, die dem mimetisch-unmittelbaren Modus zugeordnet sind⁶⁶ entsteht der Eindruck von Unmittelbarkeit durch erzählerische Techniken, durch die die Abwesenheit einer vermittelnden Instanz suggeriert wird. Dabei handelt es sich immer Mimesis-Illusion, wie das unten stehende Beispiel illustriert:

Der Erzähler ist hier, und zwar zugleich, *noch* der Held und *schon* ein anderer: Die Ereignisse des Tages sind schon vergangen, und der *point of view* kann sich seitdem verändert haben; die Gefühle und Ansichten am Abend oder am folgenden Tag jedoch gehören völlig zur Gegenwart, und hier ist die Fokalisierung auf den Erzähler gleichzeitig eine Fokalisierung auf den Helden. (Genette 1998: 155)

Diese Argumentation lässt sich natürlich auch in Bezug auf den homodiegetisch-faktualen Typ des *Shishōsetsu* anwenden. Eine umfassende Diskussion des *Shishōsetsu* an dieser Stelle würde den Rahmen sprengen, doch soll abschliessend festgehalten werden, dass selbst in Erzählungen, in denen sich die Instanzen *voix* und *vision* maximal annähern, diese niemals völlig übereinstimmen können⁶⁷. Es sind jedoch unterschiedliche Grade der Nähe dieser beiden Instanzen möglich.

Die Möglichkeit der Unterscheidung von narrativer und wahrnehmender Instanz ist von besonderem Interesse bei der Analyse der Darstellung von Erinnerung. Auch im Fall von Ōba Minakos Texten ist eine Unterscheidung des Ich (私 *watashi*) in erzählendes Ich und erlebendes Ich sinnvoll. In einem Gespräch mit Akiyama Ken über das *Genji Monogatari* äusserte sich Ōba folgendermassen zur narrativen Instanz:

Nicht nur im *Genji Monogatari*, in der ganzen alten, subjektlosen japanischen Prosa, gibt es Passagen, bei denen unklar ist, ob es die Verfasserin, Hikaru Genji oder die jeweilige Hofdame ist, die etwas denkt oder sagt. Diese Stimmung ohne klar definierte erste Person, als ob man eins wäre mit einem Kosmos (主格がはっきりしない宇宙と一体になったよう

⁶⁶ Briefe und Tagebücher sind oft geprägt von einem „erzählenden Ich“ im Gegensatz zum „erlebenden Ich“.

⁶⁷ Asymptotisch (vgl. Genette 1998: 161).

な感じ方) hat etwas sehr volkstümliches (*minzokuteki* 民族的). (Ōba und Akiyama 1990: 6)

Was sie mit dieser Art des Empfindens und Wahrnehmens meint, führt sie an späterer Stelle aus, wenn sie über das Schreiben in Japanisch erzählt:

In *Oregon yume jūya* habe ich es nebenbei erwähnt, doch es ist eine sehr wichtige Frage. Gegen Ende kam ich soweit, dass ich *it* gar nicht mehr verwenden wollte. Im Englischen lässt es das im Gegensatz zu uns selbst mit einer absoluten Kraft ausgestattete unpersönliche *it* regnen. Man kann *it* nicht verwenden, wenn man keine absolute Kraft fühlt. Man selbst existiert gesondert davon. Aber im Japanischen gibt es eine Stimmung, als sei die Person, die dem Regen zuschaut, also auch der Mensch, sowie die verschiedenartigen irdischen Wesen eins geworden mit dem Regen. Sagt man: „Regen, nicht wahr“ (*ame desu ne* 雨ですね), ist es, als wäre das Subjekt man selbst, das Gegenüber und der ganze, uns einschliessende Kosmos. (Ōba und Akiyama 1990: 7)

Moderne Erzählpraktiken wie der innere Monolog oder das Ineinanderfließen von Gespräch und Gedankenbericht, für die Joyce oder auch Faulkner berühmt sind, stellt Ōba schon im *Genji Monogatari* fest. Gerade das „neue“, „moderne“ an diesen Erzählungen erschien ihr durch die Lektüre der klassischen japanischen Literatur vertraut. Akiyama konkretisiert dies in der unten stehenden Aussage über spezifische erzählerische Merkmale von *Urashimasō*:

In unserer grammatikalischen Terminologie nennen wir es innere Stimme (*shinnai-go* 心内語) oder innere Gedanken (*shinchū shii* 心中思惟). Weil wir diese inneren Gedanken nicht anders wiedergeben als die Worte eines Gesprächs, hat [Katō Shūichi] gesagt, die Texte seien denen des Genji-Monogatari ähnlich, [...] (Ōba und Akiyama: 1990: 8)

Literarische Techniken der Suggestion von Unmittelbarkeit sind nach dieser Auffassung kein Novum in der japanischen Literatur des 20. Jahrhunderts, sondern knüpfen an eine jahrhundertealte Schreibtradition an. Kapitel 1.4.3.6 befasst sich eingehend mit der Wiedergabe von Gedanken und Rede.

1.5.3.5 Synthese und Beispiel

Eine narrative Instanz kann – stärker oder schwächer wahrnehmbar – in allen von Ōbas Texten ausgemacht werden. Durch die Variation der Erzählerpräsenz entsteht je nach dem

ein sehr unmittelbarer oder ein durch die Präsenz eines Erzählers authentisch wirkender Erzählerbericht.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Texte von Ōba Minako auf die darin verwendeten Erzählstrategien zu untersuchen und sie im Kontext der Literatur der Naikō no sedai zu verorten. Als Zusammenfassung der in den vorangegangenen Kapiteln diskutierten Analysekategorien wird an dieser Stelle Genettes Modell zur Analyse von Erzählformen eingeführt. Durch die kritische Besprechung des Modells der drei Stanzel'schen Erzählsituationen und weiterer Ansätze (Cohn 1978, Lintvet 1981) gelangt Genette zu einer analytischen Tabelle „narrativer Möglichkeiten“, die die drei Parameter der Fokalisierung, der Beziehung und der Ebene kombiniert (vgl. Genette 1998: 277).

Ebene → Beziehung ↓	extradiegetisch			intradiegetisch ⁶⁸			
	Fokalisierung →	0	intern	extern	0	intern	extern
heterodiegetisch		<i>Miira tori ryōki-tan</i>	<i>Yōko</i> <i>Tsumagomi</i> <i>Sumika</i> <i>Kokoromi no kishi</i> <i>Meido no kazoku</i>				
homodiegetisch						<i>Hijiri</i> <i>Chiri ni</i> <i>Sangatsu mikka</i>	

Mit welchen erzählerischen Mitteln ist in Ōbas Erzählungen die Funktion einer vermittelnden Instanz gestaltet? Dazu ist eine kurze Analyse von Ōbas erzählerischen Gestaltungsmitteln notwendig.

Viele von Ōbas Erzählungen beginnen völlig unvermittelt *in medias res* (emischer⁶⁹ Textanfang). Der Leser findet sich unmittelbar in der Perspektive einer Protagonistin oder eines Protagonisten wieder und erhält erst allmählich eine Orientierung in der diegetischen Welt. Nach Genette ein klarer Hinweis auf eine interne Fokalisierung.

Egusa illustriert diesen Sachverhalt treffend, wenn sie sagt: „Dort, wo Sōseki noch auf die Bemerkung Wert legt ‚Ich träumte‘⁷⁰, beginnt Ōba Minako unvermittelt mit einem Traum, der dann gerade so in das Bewusstsein im Wachzustand übergeht“ (Egusa 2001: 239). Zur Veranschaulichung folgt ein Beispiel anhand des Textanfangs von *Higusa*.

⁶⁸ Intradiegetische Narration, d.h. metadiegetische Erzählung.

⁶⁹ Mit den Augen eines Insiders

⁷⁰ Zitat aus *Yume jūya* 夢十夜 (1908); eine deutsche Übersetzung findet sich in Klopfenstein 1993, S. 63-85.

Während der erste Satz der Eingangssequenz der Erzählung *Higusa* als rein deskriptiv bezeichnet werden kann – es könnte sich hier durchaus um den Anfang einer ethnologischen Beschreibung handeln – ist die poetische Wiederholungsschleife zum Ende des ersten Abschnittes ein Anzeichen für die Narrativität des Textes. Die kurze Sequenz „Die Männer des Adlerstammes gingen alle mit gesenktem Kopf“ kann daher gleichermassen als indirekter Marker für den Wechsel zur Innensicht gelesen werden – oder als Hinweis dafür, dass hier bereits aus der wahrnehmenden Perspektive eines Fokalisators erzählt wird. Doch lassen sich Anzeichen dafür bereits ab dem zweiten Satz finden, wie z.B. Vergleich, Marker für Perspektive (*–te itta* indiziert eine Bewegung von etwas weg) und Standpunkt (*ryūboku no sukoshi temae ni*). Sie sind im unteren Textabschnitt durch Unterstreichung hervorgehoben.

Der Adlerstamm, die Männer aus Raichōs Familie, gingen alle mit gesenktem Kopf durch den Regen. Der feine, nebelartige Regen wurde vom schwarzen Sand aufgesaugt und verschwand. Das Meer war wellenlos und lag schwärzlich da. Angeschwemmter Seetang erstreckte sich wellenförmig etwas vor dem Treibholz. Die Männer des Adlerstammes gingen alle mit gesenktem Kopf.

鴉族、雷鳥の家の男達はみんなうつむいて雨の中を歩いた。細い霧のような雨が黒い砂浜に吸い込まれては消えていった。海は波が無く鉄色に沈んでいた。打ちあげられた海藻が流木の少し手前にくねくねと波をかたどって続いていた。鴉族の男達はみんなうつむいて歩いていた。(Ōba 1992b: 65)

An diesem Punkt der poetischen Repetition verändert sich die Fokalisierung. Während bis hierher ein Erzähler zwar schwach markiert, der Fokus aber nicht spezifiziert war, konkretisieren sich im folgenden Abschnitt Hinweise auf eine interne Fokalisierung. Ab dem Satz „Tsugumi starrte...“ ist die wahrnehmende Instanz und damit die Perspektivierung deutlich auf Tsugumi beschränkt. Die Erzählstimme, die in der untenstehenden Passage durch Unterstreichung gekennzeichnet ist, behält aber durch die zeitliche Gliederung (*suru to*) und die direkte Figurenrede Präsenz, obwohl Tsugumi als wahrnehmende Instanz klar markiert bleibt durch die räumliche Angabe. Es kann sich also nicht um eine objektive – d.h. von unterschiedlichen Standpunkten aus ihre Gültigkeit behaltende – Beschreibung einer beliebigen Szenerie handeln. Beim letzten Satz der Passage handelt es sich um einen Einblick in Tsugumis Bewusstsein in der dritten Person. Die Erzählung ist nun eindeutig fokalisiert auf Tsugumi; durch die Verwendung der erlebten Rede wirken Erzählstimme und Wahrnehmungsinstanz synchronisiert.

Zwischen den riesigen Treibholzstämmen, die aussahen wie zusammengekauerte schluchzende Geistergestalten, sammelten sich auf dem hochgewachsenen, im Regen leicht schwankenden Feuerkraut rote Tränen. Das dünn und lang gewachsene Feuerkraut streckte sich über die Treibholzstämmen aus, als ob es seine roten Blütenbüschel über die Schultern der Geistergestalten werfen wolle. Tsugumi brach einen Zweig, pflückte davon die Blüte weg und legte die vier scharlachroten Blütenblätter auf seine Handfläche. Tsugumi starrte auf die hellroten Blütenblätter, auf denen sich die Regentropfen scharlachrot verfärbten. Dann sagte neben seinem Ohr Kitsutsuki mit flüsternder Stimme:

“Higusa wollte mir aus den Wurzeln dieser Kiefer einen Hut flechten, doch sie starb ohne ihn fertig zu flechten.“

Davon hatte Higusa Tsugumi kein Wort erzählt.

うずくまってすすり泣く怪物のような巨大な流木の間で丈の高い火草が雨の中でかすかにゆれながら、あかい涙をためていた。ひょろりと伸びたあかい火草は、その重たい花の房を怪物の肩に投げかけるように流木の上に差しのべていた。鶇はその枝を折って、花を摘み、くれないの四片の花びらをてのひらの上にのせた。うすいくれない花びらの上に雨が落ち、その雫が紅に染まるのを鶇はじっとみつめた。すると、耳の脇で啄木鳥が囁くように言った。「火草は、えぞ松の根でおれに帽子を編んでくれていたのに、編みかけで死んでしまった」

そんなことを火草は少しも鶇に話さなかった。 (Ōba 1992b: 65)

Dieses Beispiel illustriert, mit welchen erzählerischen Mitteln die Fokalisierung nach innen geschwenkt werden kann. Eine in der obigen Tabelle zusammengefasste Untersuchung von zahlreichen Texten, die von Autoren der *Naikō no sedai* verfasst wurden, weist darauf hin, dass es sich in den meisten Fällen um heterodiegetische Erzählungen mit dominant interner Fokalisierung handelt. Wie die umfassende Analyse von Higusa (Kap. 3) belegen wird, ist dabei die interne Fokalisierung variabel.

Eine wichtige Erzählstrategie zur Gestaltung der Fokalisierung ist die Wiedergabe von Bewusstseinsinhalten in gesprochener Rede und im Gedankenbericht. Deshalb werden im Folgenden die wichtigsten Darstellungsmöglichkeiten kurz präsentiert und in ihrer Anwendbarkeit für japanischsprachige Texte ergänzt.

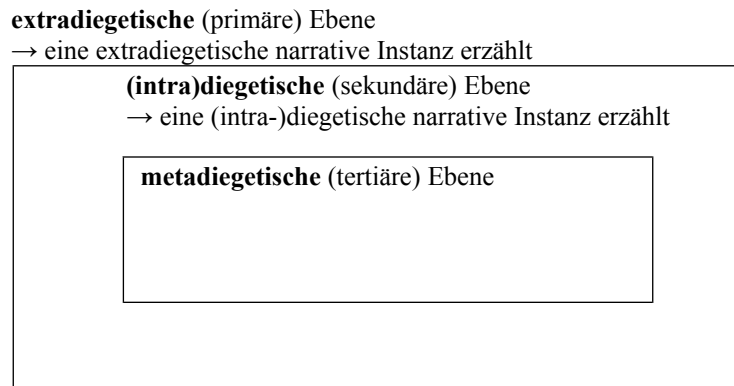
1.5.4 Erzählebenen – narrative Ebenen

Das Erzählen kann auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden. Zum einen gibt es die Diskursebene des Erzählaktes, zum anderen die „Geschichtsebenen“ der Diegese. Durch die

Analyse der verschiedenen narrativen Ebenen einer Erzählung lassen sich Erzählmuster abbilden. Genette beschreibt die Beziehungen der narrativen Ebenen untereinander wie folgt:

Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist. (Genette 1998: 163)

Die Ebenen und ihre Beziehungen untereinander sind in seiner Terminologie folgendermassen strukturiert: die Ebene des Diskurses, d.h. die Ebene, in der der Erzählakt stattfindet, bezeichnet er als extradiegetisch. In der extradiegetischen Ebene werden Ereignisse in der Erzählerrede wiedergegeben. Demnach ist die narrative Instanz der primären Erzählung stets extradiegetisch. Die nächste Ebene ist die (intra)diegetische oder sekundäre Ebene, wo die Ereignisse dargestellt werden. Tritt ein Erzähler auch als Figur auf, handelt es sich um einen intradiegetischen Erzähler (ebd.: 233). Eine Ebene tiefer liegt die metadiegetische Ebene. Demnach ist die narrative Instanz der diegetischen Ebene extradiegetisch; und entsprechend werden die Ereignisse der metadiegetischen Ebene von der diegetischen narrativen Instanz erzählt. Der Begriff „metadiegetisch“ ist etwas unglücklich gewählt, denn er bezieht sich auf eine „Geschichte innerhalb der Geschichte“⁷¹ und nicht etwa eine Ebene über der Erzählung. Deshalb wird er häufig mit „hypodiegetisch“ ersetzt. Ein Beispiel für die Verwendung der metadiegetischen Ebene ist die eingebettete Erzählung Suzumushi in *Katachi mo naku*. Hier hat eine der Figuren eine eigentliche „Geschichte in der Geschichte“ verfasst, und eine andere Figur liest diese Geschichte.



⁷¹ *Mise en abyme*-Struktur (beliebt im „Nouveau Roman“ der sechziger Jahre).

In der obigen Darstellung sind die Hinweise auf den realen, impliziten Autor/Erzähler und Leser/Zuhörer ausgeblendet, da diese Diskussion den Rahmen der Textanalyse sprengen würden. Genette weist jedoch ausdrücklich darauf hin, dass die extradiegetische Erzählinstanz nicht mit der „realen historischen Existenz“ (Genette 1998: 164) (des Autors) verwechselt werden darf. Alle Erzählebenen können homo- oder heterodiegetisch erzählt sein und sämtliche Varianten der Bewusstseinswiedergabe beinhalten.

2 Die *Naikō no sedai*

Was ist die Introvertierte Generation?

Die *Naikō no sedai* 内向の世代, die „Introvertierte Generation“, ist eine literarische Strömung der japanischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Unter diesem Begriff werden jene Autoren und Kritiker zusammengefasst, die seit den 1970er Jahren neu zur literarischen Landschaft gestossen sind. In ihren Werken verleihen sie einer neuen, nach innen gewandten und aufs Alltägliche fokussierten Sichtweise Ausdruck. In einer Zeit, als es zum guten Ton gehörte, sich einer ideologischen Stossrichtung zu verpflichten, beschreiben diese Autoren fragile Individuen, die die Grenzen der gesellschaftlich anerkannten Normen zwar nach aussen hin wahren, nach innen jedoch überschritten haben. Der Begriff *Naikō no sedai* etablierte sich bereits kurze Zeit, nachdem ihn der Literaturkritiker Odagiri Hideo 1971 erstmals verwendet hatte (Odagiri 1971a: 8). Er diente als Überbegriff für eine neue Generation von Schriftstellern und Kritikern, die sich unter dem gemeinsamen Nenner „ideologiefrei und apolitisch“ subsumieren liessen. Die Beschreibungen des alltäglichen Lebens fernab von politisch engagierten Grabenkämpfen trug den Autoren der *Naikō no sedai* vorübergehend den Ruf ein, sich in innere Befindlichkeiten und Empfindlichkeiten zu flüchten und eine bequeme apolitische Haltung zu vertreten.

Furui Yoshikichi gilt als einer der wichtigsten Vertreter der *Naikō no sedai*. Weitere ihr zugeschriebene Autoren und Autoren und Autorinnen sind Gotō Meisei, Kuroi Senji, Abe Akira, Kōno Taeko, Kashiwabara Hyōzō und Ogawa Kunio, aber auch Kaga Otohiko, Takahashi Takako, Kanai Mieko, Ōba Minako, Nakagami Kenji und Fukuzawa Shichirō (Jidai-betsu nihon bungakushi jiten henshū iinkai 1997: 412-414, Tsuge 2006).

Gerade in der Hinwendung zum Innenleben des Einzelnen liegt jedoch der Schlüssel, das grenzwertige Lebensgefühl der japanischen Nachkriegsgesellschaft derart fein zu zeichnen. Mit seismographischem Gespür zeichnen diese Autoren ein fragiles Lebensgefühl auf und verleihen dadurch dem neuen Zeitgeist eine Stimme.

Häufig werden die Anfänge der *Naikō no sedai* mit dem Erscheinen von Furui Yoshikichis Werk *Yōko* angesetzt. Das Werk, das 1970 mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichnet wurde, gilt als prototypisch für die *Naikō no sedai*. Der Literaturkritiker Akiyama Shun beispielsweise „wählt rückblickend das Jahr 1970 als Anfangspunkt einer neuen Art von Literatur, die die Grundlagen der Alltagsrealität hinterfragt“ (Storey 1997: 2).

Eine Tendenz hin zum Introvertierten lässt sich jedoch schon früher ausmachen, u.a. am Beispiel des Akutagawa-Preises. So wurden mit *Kani* 蟹 („Krabben“, 1963) von Kōno Taeko 河野多恵子, *Tokuyama Dōsuke no kikyō* 徳山道助の帰郷 („Die Heimkehr von Tokuyama Dōsuke“, 1967) von Kashiwabara Hyōzō 柏原兵三 und *Sanbiki no kani* 三匹

の蟹 („Drei Krabben“, 1968) von Ōba Minako Erzählungen von drei Autoren und Autorinnen prämiert, die später der *Naikō no sedai* zugeordnet werden sollten. Aus diesem Grund ist es angemessen, die Anfänge der „Introvertierten Generation“ eher in den späten 1960er Jahren anzusetzen.

Die Bezeichnung „Generation“ (*sedai* 世代) hat ihren Ursprung in den Gepflogenheiten der Literaturkritik der Nachkriegszeit. So werden diejenigen Autoren und Autoren und Autorinnen, die unmittelbar nach Kriegsende literarisch aktiv wurden, als erste Nachkriegsgeneration (*dai ichiji sengo-ha sakka* 第一次戦後派作家) bezeichnet. Zwischen den einzelnen darauf folgenden „Generationen“ liegen jeweils ca. fünf Jahre. Die *Naikō no sedai* entspricht der sechsten Nachwuchsgeneration (*dai rokubanme no shinjin-gun* 第六番目の新人群) und bildet den Abschluss dieser Reihe. Dass sich der Begriff *Naikō no sedai* etablieren konnte, verweist demnach auf einen Paradigmenwechsel in der Wahrnehmung der Literaturkritik. Zugleich ist er Ausdruck einer Neuausrichtung.

Zunächst funktionierte der Begriff als Etikett, um die neu aufkommende literarische Tendenz im Spannungsfeld von engagierter Literatur (*angājuman bungaku* アンガージュマン文学) und ideologiefreier (*datsu-ideorogī* 脱イデオロギー) Literatur zu benennen. Die sogenannte engagierte Literatur war von der Stimmung der Proteste gegen die Erneuerung des japanisch-amerikanischen Sicherheitsvertrages im Jahr 1960, gegen den Vietnamkrieg und von den Studentenunruhen beeinflusst. Ab dem Ende der 1960er Jahre begann sich in der Literatur eine Wendung nach innen abzuzeichnen. Dieser Wandel zog viel Kritik auf sich, was durch die anfänglich sehr negative Konnotation des Begriffes *Naikō no sedai* bestätigt wird.

Die der *Naikō no sedai* zugeordneten Autoren und Autoren und Autorinnen erscheinen nicht als heterogene, unter sich vernetzte Gruppe (Hijiya-Kirschner 2001: 23). Es lassen sich jedoch Gemeinsamkeiten und verbindende Elemente ausmachen. Aber welches sind diese verbindenden Elemente der Autoren, die nach Maeda Ai 前田愛 „die Art der Beziehungen von Raum und Zeit, wie sie in der Welt der Romane vorgeherrscht hatten, umstürzten“ und diese völlig neu anordneten (vgl. Maeda 1979)?

Bei den meisten Autoren und Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* lassen sich deutliche biographische Parallelen nachweisen. Meist um 1930 geboren, erleben sie den Krieg in der Kindheit. Nicht wenige wurden im Rahmen von Zwangsevakuierungen von ihren Familien getrennt und in geschützte Jugendlager auf dem Land gebracht. Zwar waren sie zu jung, um in den Kriegsdienst eingezogen zu werden, doch wurden viele von ihnen zur Fabrikarbeit, beispielsweise in Munitionsfabriken oder an anderen Produktionsstätten der Heimatfront rekrutiert. Den Zeitpunkt des Kriegsendes am 15. August 1945 erlebten die meisten als Teenager, und so erstaunt es wenig, dass die Autoren der *Naikō no sedai* als Repräsentanten der letzten Generation angesehen werden, die den Krieg bewusst

miterlebt hatten. Die Erfahrung der Kriegsniederlage lässt sich denn auch als eigentlicher Ausgangspunkt ihres Schaffens beschreiben. Furuya beschreibt „die als Tag der Kriegsniederlage bezeichnete historische Fiktion als literarischen Ausgangspunkt“⁷² (1998: 23). Der Schrecken der Atombombenabwürfe, die Wirren nach der Kriegsniederlage und der abrupte Umbruch von einer ultranationalistischen Kriegsnation zu einem demokratischen Staat prägten die Adoleszenz dieser Literaten.

Das den meisten Autoren und Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* gemeinsame relativ späte literarische Debüt um das 35. Lebensjahr herum wird oft mit diesen Erfahrungen in der Jugend in Zusammenhang gebracht. So verbrachten viele von ihnen einen langen Lebensabschnitt in einer kleinbürgerlichen Welt und gingen Beschäftigungen als Angestellte oder Hausfrauen nach (Furuya 1998: 20ff). Es ist bezeichnend, dass die prägende und traumatisierende Phase der Jugend erst mit jahrzehntelanger Verspätung Eingang in ihr literarisches Schaffen fand. Und auch dann häufig ohne direkte politische Intention, sondern in einer umschreibenden Sprache, gerade so, als würden sie sich sprachlich an jene Erinnerungsorte der Kindheit und Jugend herantasten⁷³. Nur allmählich konkretisieren sich die Bilder.

Der oft an die *Naikō no sedai* gerichtete Vorwurf, sie „kümmere sich nicht um die Allgemeinheit und die gesellschaftlichen Belange, sie überlasse sich fahrlässig dem Wohlstand und hänge nur den eigenen Gedankengespinnsten und inneren Anfechtungen nach“ (Klopfenstein 1993: 243, Odagiri 1971b: 8) steht in einem seltsamen Widerspruch zu diesem nach innen gewandten Fokus, der eine so persönlich geprägte Erinnerungskultur überhaupt ermöglicht. Für die meisten Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* bedeutet eine Aufarbeitung des Geschehenen immer auch eine Konfrontation mit den eigenen traumatischen Erinnerungen. Aus diesem Paradox nährt sich die These, dass sich nicht aus dem Vorwurf der Ideologielosigkeit wertend eine apolitische Haltung ableiten lässt, sondern dass gerade im Rückzug auf private Themen, in der literarischen Auseinandersetzung abseits von gängigen (linken) Aufarbeitungsmechanismen eine Sprache gefunden werden kann, die das Unfassbare benennt. Gerade dass diese Literatur subtil beschreibt und auf offene Kritik verzichtet, verleiht ihr in ihren Bildern und Lebensentwürfen eine subversive Unterwanderungen des allgemein gültigen Wohlstanddiktates einerseits und festgefahrener Vorwürfe auf der anderen Seite. Diese Form der Gesellschaftskritik mag stiller sein als andere, die wunden Punkte legt sie jedoch gerade dadurch offen.

Wo aber die Solidarität einer engagierten après-guerre „Wir-Literatur“ (vgl. Takahashi 1976) abhanden gekommen ist, ist das Individuum fernab vom kollektiven Akt des Aufar-

⁷² *haisen kinenbi to iu rekishiteki fikushon o bungaku shuppatsuten toshite* 敗戦記念日という歴史的フィクションを文学的出発点として.

⁷³ Eine poetische Annäherung an die Erinnerung ist z.B. die kurze Erzählung *Momo* 桃 (1972) von Abe Akira.

beitens auf sich selbst gestellt. Aus dieser Tatsache lassen sich wohl die zahlreichen Manifestationen der Unsicherheit der eigenen Existenz erklären, sei es als Bewusstsein einer unüberbrückbaren Einsamkeit oder als „unsicheres Ich-Bewusstsein“ (Ueda 1976: 36). Die Haltlosigkeit in der äusseren Realität zeigt sich oft in den Texten der *Naikō no sedai*, so zum Beispiel, wenn sich die akkurate Beschreibung von Alltäglichem in einen Hyperrealismus steigert, und das Absurde und Phantastische hereinbrechen. Furui Yoshikichi beschreibt diesen Prozess mit folgendem Bild:

Die „innere Sphäre“ (*naiteki ryōiki* 内的領域) wird ein wenig anders von anderen beeinflusst als im gewöhnlichen zwischenmenschlichen Zusammenspiel. In einem gewissen Sinne ist es eine sehr physikalische Form des Beeinflussens. Wenn die Wellen höher werden, geraten die unterirdischen Wasseransammlungen zwischen dem Meer und dem Grundwasser in Bewegung und schwellen an. Genau gleich verhält es sich auch mit den inneren Angelegenheiten (*naimentekina kotogara* 内面的な事柄). Es handelt sich um ziemlich physikalische Wechselbeziehungen. Das mit eingeschlossen, wollte ich über die Bewegungen im Inneren des Menschen (*ningen no naimen* 人間の内面) schreiben – als etwas, das von den äusseren Normen her betrachtet völlig zusammenhanglos ist. (Furui, in Akiyama und Furui 1975)

Die folgende Beschreibung der *Naikō no sedai* ergänzt dieses – wohl nicht ganz zufällig – von Wasser durchzogene Bild treffend:

So begeben sie sich tastend auf eine Suche nach innen, sie konzentrieren sich auf ihre unmittelbare Umgebung, auf ihren Alltag, der von Seltsamkeiten, Ahnungen und Ängsten durchzogen ist. Sie registrieren und sezieren die Beziehungsgeflechte und Fluktuationen unter der Oberfläche des Bewusstseins, die Irritationen, die Emotionen und Wunschvorstellungen, die vorüberziehen, ohne eine Spur zu hinterlassen. Es kommt in manchen dieser Texte ein merkwürdiges Zittern und Schwanken, eine schwer fassbare Erregtheit zum Ausdruck, hinter der nichts als Leere zu sein scheint. (Klopfenstein 1993: 243)

Für die neue Hinwendung zum Innen wird noch eine weiterer Grund vermutet. Es ist die Suche nach einer verloren gegangenen Heimat, unversehrt von Krieg, wirtschaftlichen, politischen und städtebaulichen Veränderungen. Diese Sehnsucht nach einem intakten, idealisierten Japan zeigt sich, wenn mystische Urgründe erkundet und archaisch-befremdend anmutende Quellen der Lebensenergie beschrieben werden. Das urbane Leben bleibt draussen vor der Tür oder befindet sich weit abseits vom Schauplatz der Erzählungen.

Mit dem zunehmenden Wohlstand hielten massive gesellschaftliche Veränderungen Einzug. Die Isolation des Einzelnen durch die zunehmende Urbanisierung und die damit einhergehende Auflösung traditioneller Familienstrukturen, die Suche nach Halt angesichts neuer, global orientierter Strukturen und ein Gefühl des Verlustes, der durch das Verschwinden des dörflichen Lebensraums symbolisiert wurde, waren unter anderem Faktoren, die jene Sehnsucht nach einem heilen Lebensraum auslösten, die für die japanische Literatur bis heute mitprägend sind (Isoda 1984: 13). Die nostalgische Sehnsucht nach einem imaginären Japan bleibt als Motiv bis in die Gegenwartsliteratur hinein tragend.

Ohne dies an dieser Stelle ausführlicher zu diskutieren, sei deshalb festgehalten, dass sich innerhalb der Literatur der *Naikō no sedai* ein gewisser Hang zu folkloristischen Elementen und gelegentlich damit zusammenhängender Selbst-Exotisierung finden lässt.

Der Schatten des raschen gesellschaftlich-politischen Wandels spiegelt sich demnach in einem Gefühl der Leere des Einzelnen. In einer zunehmend enttabuisierten und vom Konsum durchdrungenen Gesellschaft der Postmoderne wird Halt gesucht in der Erforschung des Ich. Sinneswahrnehmungen und das eigene Gedächtnis sind die Anhaltspunkte auf einem Weg nach Innen, der zur eigenen – erlebten und imaginierten – Vergangenheit führt. Die nach aussen zur Schau getragene Haltung des Degagements der *Naikō no sedai* kann unter diesen Umständen auch als Schutzmechanismus verstanden werden.

Bedeutung und Stellung der *Naikō no sedai* in der japanischen Nachkriegsliteratur

Es dauerte nicht lange, bis sich der Begriff *Naikō no sedai* nach seiner ersten Verwendung durch Odagiri Hideo als Überbegriff für eine neue Generation von Autoren und Kritikern etablierte, die sich durch eine apolitische Haltung und Ideologiefreie auszeichneten.

Thematisch wendet sich die Literatur der *Naikō no sedai* dem Privaten und dem Persönlichen zu. Unter diesem Blick auf Alltägliches löst sich vermeintlich Beständiges auf und das Unheimliche⁷⁴ unmittelbar unter der Oberfläche der Dinge tritt hervor, was mitunter im Surrealen mündet. Diese Unsicherheit im Bezug auf das scheinbar so Reale ist der Schlüssel zu der tief im eigenen Inneren verborgenen Tür, die zu den traumatischen Erinnerungen der Kriegsjahre führt. Die meisten Autoren der *Naikō no sedai* erlebten, wie erwähnt, die Kriegszeit in der Kindheit, zum Teil von den Eltern getrennt im ländlichen Exil, zum Teil unmittelbar im Geschehen, wie z.B. Ōba Minako, die bei den Räumungsarbeiten nach dem Atombombenabwurf über Hiroshima mithalf.

In einem Aufsatz formuliert Kuroi Senji diese „Rückaneignung“ der eigenen Erinnerungen an die Vergangenheit mit folgenden Worten:

⁷⁴ An diesem Punkt setzt beispielsweise Monnet 1991 an, die sich auf das Lacan'sche Theoriemodell abstützt.

Durch den Kontakt mit solchen Werken ist uns dreissig Jahre nach der Kriegsniederlage endlich der Krieg in unsere Hände zurückgegeben worden. Wenn sich Schriftsteller bis anhin mit den Kriegserfahrungen befassten, bedeutete dies, dass sie vom Krieg als historisches Ereignis absorbiert wurden, und immer schwang die Nuance mit, dass im grossen Stil die Erfahrung des ganzen Volkes nacherlebt werden musste. Aber in den Werken, um die es hier geht, scheint es eher so, dass der Krieg aufscheint als Bedingung, die den einzelnen formte. (Kuroi 1980: 200)

Die der *Naikō no sedai* oft vorgehaltene Hinwendung zum Privaten als einen Rückzug auf Innerlichkeit zu verurteilen, hält demnach als Hypothese der Genrebestimmung nicht mehr stand. Eine neue These könnte lauten: Die Literatur der *Naikō no sedai* ist gerade dadurch politisch, dass sie den Terror des Krieges in jener unschuldigen Direktheit wiederzugeben vermag, die dem kindlichen Blick eigen ist. Daraus ergibt sich die Frage, mit welchen erzählerischen Mitteln es den Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* gelingt, in die Tiefen des Bewusstseins vorzustossen und das Vorgefundene literarisch umzusetzen.

Dennoch sind die Fragen gerechtfertigt, was denn eigentlich das Private ist und wodurch sich das Eigene auszeichnet.

Die Suche nach etwas „Eigenem“, spezifisch „Japanischem“ begann sich verstärkt abzuzeichnen. Diese führte schliesslich auch zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Fragen des Ursprungs und den historischen Ereignissen, von denen das private (Er-)Leben geprägt wurde. D.h., während einerseits tatsächlich von der Konstruktion eines (nostalgischen) Sehnsuchtsortes namens „authentisches Japan“ die Rede sein muss, rühren viele Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* auch unmittelbar an den Kriegsjahren, die als prägende Kindheitserinnerungen tief im Unterbewussten ihre Spuren hinterlassen hatten.

Das Heraufbeschwören einer authentischen Ursprünglichkeit, deren Verblassen an den Wurzeln des modernen und urbanen Menschen nagt, nimmt literarische Gestalt an in Themenbereichen wie Religion, Brauchtum oder Mythologie⁷⁵.

Im Themenspektrum der *Naikō no sedai* widerspiegeln sich die oben genannten Eigenschaften unverkennbar. Oft wird eine archaische Welt, ein altertümlich-mythologisches Japan innerhalb des modernen, alltäglichen Japan heraufbeschworen. Die moderne Welt wird entweder mit einem mystischen Japan⁷⁶ verknüpft, oder aber ihm gegenüber gestellt.

In einem Gespräch mit anderen Autoren äusserte sich der Literaturkritiker Irie Takanori mit den Worten: „Endlich ist es soweit, dass man nicht mehr anhand einer bestimmten

⁷⁵ Brauchtum und animistische Naturvorstellungen bei Furui, archaische Glaubens- und Gesellschaftssysteme bei Fukuzawa, die Berggasketen der Kumano-Region und schamanistische Vorstellungen bei Nakagami, Bezüge zum Kojiki bei Ōba.

⁷⁶ Es lassen sich ausserdem verschiedene Versuche erkennen, eine Art ursprüngliches Japan in bestimmten Regionen innerhalb des japanischen Archipels zu lokalisieren.

Ideologie die Realität interpretiert, sondern sich ständig mit der Frage auseinandersetzt, was denn die Realität eigentlich sei [...]“ (Irie 1974, zit. nach Furuya 1998: 28).

2.1 Forschungsbericht

Zur Konkretisierung der obenstehenden Aussagen werden im Folgenden die einzelnen Beiträge zum Diskurs über die *Naikō no sedai* innerhalb der Literaturkritik ausführlicher dargestellt. Der Forschungsbericht ist aufgeteilt in eine inner- und eine ausserjapanische Diskussion.

In der Forschung ausserhalb Japans wird die *Naikō no sedai* höchstens am Rande erwähnt oder kurz gestreift. Bis anhin sind keine ausführlichen Publikationen erschienen, die sich eingehender mit dieser literarischen Strömung befassen.

Bemerkenswerterweise gewann die *Naikō no sedai* in Japan um das Jahr 2000 als Forschungsthema an Interesse. Seit der Publikation von Furuya Kenzōs „*Naikō no sedai*“-ron 「内向の世代」論 (Furuya 1998) erschienen regelmässig Artikel und Publikationen dazu, 2006 sogar eine Sonderausgabe der Literaturzeitschrift *Kokubungaku*. Auf mögliche Gründe dafür wird weiter unten eingegangen.

Im Verlauf des Forschungsberichtes wird sich der Wandel des Begriffes *Naikō no sedai* verdeutlichen. War er zunächst negativ konnotiert, steht er mittlerweile für eine bedeutende literarische Strömung des zwanzigsten Jahrhunderts.

2.1.1 Die *Naikō no sedai* in der japanischen Literaturkritik

Der folgende Überblick über die japanische Diskussion ist chronologisch angeordnet, um den Wandel des Begriffes zu veranschaulichen. Im ersten Unterkapitel sind Ursprung und Entstehung des Konzepts *Naikō no sedai* dargestellt. Die Kenntnis dieses Prozesses ist eine wichtige Grundlage für das Verständnis der nachfolgenden Diskussionen sowie deren Facetten.

Es wird hier nicht der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, doch findet sich im Folgenden eine zeitlich und inhaltlich durchaus repräsentative Auswahl von Forschungsbeiträgen zur *Naikō no sedai*. Neben der anfänglich von Literaturkritikern geprägten, mitunter heftig und leidenschaftlich geführten Diskussion wirkt die Herangehensweise der neueren Forschungsbeiträge besonnen, was wohl mit der zeitlichen Distanz zusammenhängt.

Es fällt auf, dass erst im Verlauf der Auseinandersetzung Namen von Autoren genannt werden. Autoren und Autorinnen finden erst zu einem viel späteren Zeitpunkt Beachtung. Der Grund dafür ist die bis in die 1980er-Jahre hinein dauernde Segregation in einen lite-

rarischen Kanon, der hauptsächlich von Männern verfasste Literatur umfasste und einer Sparte Frauenliteratur (*joryū bungaku* 女流文学), der die literarische Produktion von Autoren und Autorinnen zugeordnet wurde. Für eine weitergehende Auseinandersetzung mit dieser Problematik sei auf Kapitel 4.3 dieser Arbeit verwiesen.

2.1.1.1 Odagiri Hideo (1971)

Der Begriff *Naikō no sedai* 内向の世代, Introvertierte Generation, erschien zum ersten Mal im März 1971, als der Literaturkritiker Odagiri Hideo 小田切秀雄 in einem zweiteiligen Essay in der Abendausgabe der Zeitung *Tōkyō shinbun* über Probleme der aktuellen Literatur schrieb. Der Essay trägt den Titel *Manshū jihen kara 40nen no bungaku no mondai* 満州事変から40年の文学の問題 („Probleme der Literatur 40 Jahre nach dem Mandchurischen Zwischenfall“). Darin konstatiert der Verfasser eine zunehmende Tendenz zur Ideologielosigkeit bei Autoren der 1970er Jahre. Die Gründe für diese Entwicklung lokalisiert er im „Mandschurischen Zwischenfall“ im Jahr 1931.

Der Artikel ist eine Reaktion auf einen im Dezember 1970 in der Zeitschrift *Bungei* erschienenen Text von Kawamura Jirō 川村二郎, *Naibu no kisetsu no hōjō – 1970nen no shōsetsu* 内部の季節の豊穡 — 一九七〇年の小説 („Fruchtbarkeit der Saison der Innerlichkeit – der Roman der 1970er Jahre“).

Darin beschrieb Kawamura eine Gruppe von neuen Autoren und Autorinnen, die sich mit sprachlich nur schwer fassbaren Themen befassen. In der Literatur dieser ansonsten eher heterogenen Gruppe erkannte er eine Gemeinsamkeit: Er nannte als verbindendes Element einen Hang zur Phantastik (*gensōsei* 幻想性), zum Irrealen (*higenjitsusei* 非現実性) und zur Introspektion (*naisei* 内省).

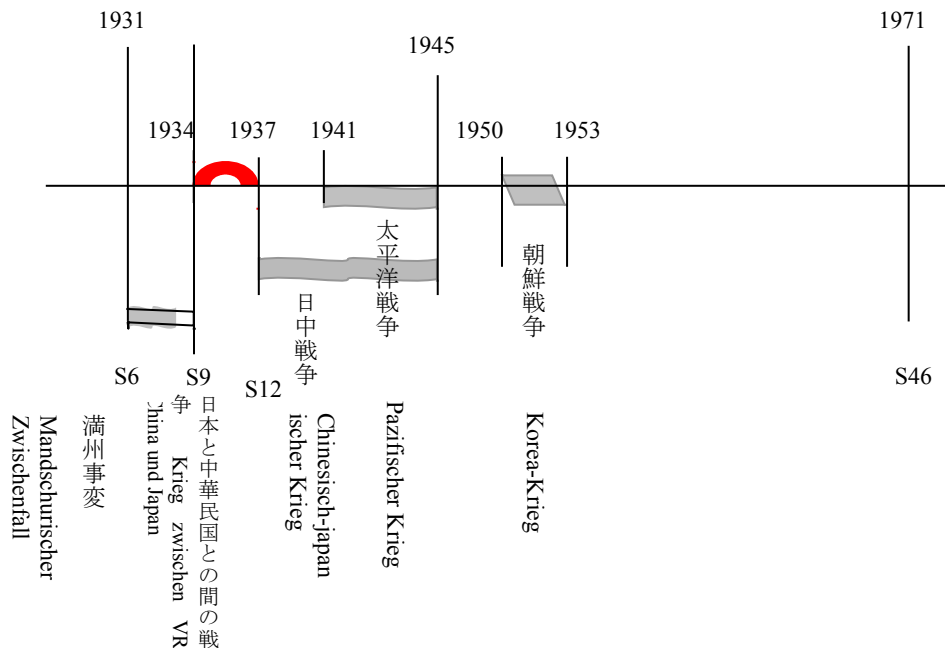
Zu dieser Gruppe zählt er Haniya Yutaka 埴谷雄高 (1909-1997), Yoshiyuki Junnosuke 吉行淳之介 (1923-1994), Kōno Taeko (*1926), Enchi Fumiko 円地文子 (1905-1986), die heute unter dem Namen Setouchi Jakuchō 瀬戸内寂聴 bekannte Setouchi Harumi 瀬戸内晴美 (*1922), Takahashi Takako 高橋たか子 (*1932), Furui Yoshikichi (*1937), Kuroi Senji 黒井千次 (*1932), Mori Makiko 森万紀子 (1932-1932), Gotō Meisei 後藤明生 (1932-1999), Hasegawa Osamu 長谷川修 (1926-1979), Miyahara Akio 宮原昭夫 (*1932), Kashiwabara Hyōzō 柏原兵三 (1933-1972), Ogawa Kunio 小川国夫 (1927-2008) und Ishihara Shintarō 石原慎太郎 (*1932). Kawamura bezieht sich in seinem Artikel jedoch nicht nur auf die Literatur. Er begrüsst vielmehr die Tatsache, dass die

sich bereits auf anderen Ebenen abzeichnende introvertierte Zeitströmung nun auch in der Literatur angekommen sei (vgl. Furuya 1998: 20).

Mada to mō to. Manshū-jihen kara 40nen no bungaku no mondai („Noch nicht und schon. Probleme der Literatur vierzig Jahre nach dem Mandschurischen Zwischenfall“)

Auf besagten Artikel Kawamuras bezieht sich der Literaturkritiker Odagiri in seinem zweiteiligen Essay und liefert einen Überblick über die literarischen Entwicklungen der ersten Hälfte der zwanzigsten Jahrhunderts.

Da sich seine Ausführungen um die die politischen Ereignisse des beschriebenen Zeitraumes gruppieren, soll unten stehende Skizze der besseren Orientierung bei der Lektüre dienen.



Im ersten Teil des Essays fragt er nach den Ursachen, die dieser Literaturströmung zu Grunde liegen. Er geht davon aus, dass es sich bei dieser Tendenz zur Introversion um etwas handelt, das sich über einen grösseren Zeitraum hinweg im Verborgenen entwickelt hatte, um sich nun auch als literarisches Phänomen zu manifestieren. Auch aus aktuellem

Gedenk Anlass führt er die Anfänge auf die Zeit des „Mandschurischen Zwischenfalls“ von 1931 zurück:

Dieses Jahr ist es genau vierzig Jahre her, seit mit dem „Mandschurischen Zwischenfall“ der 15-jährige Shōwa-Krieg begonnen hat, und dreissig Jahre seit unter dem Namen „Grossasiatischer Krieg“ der pazifische Krieg begonnen hatte. – Was waren eigentlich diese vierzig, oder dreissig Jahre für die Japaner? (Odagiri 1971a: 8)

Warum aber verankert Odagiri die Anfänge dieser Tendenz zur Abkehr der japanischen Autoren von Ideologie und gesellschaftlichen Fragen gerade in der Zeit des „Mandschurischen Zwischenfalls“, als dessen Folge der Mandschurei-Krieg entbrannte? Odagiri geht es um das Gedächtnis, das, wie er sagt, in Japan lange Zeit verschüttet war. Erst durch die Dokumentationen der amerikanischen Kriegsaggression und dem wachsenden Bewusstsein, dass Japan als Partner der USA ebenfalls indirekt mit diesen Kriegseignissen in Zusammenhang stand, begannen die verschütteten Erinnerungen an die japanische Kriegszeit zu erwachen. Als Beispiel führt er den grossen Luftangriff auf Tōkyō vom 10. März 1945 an: Zur Archivierung der betreffenden Unterlagen wurde eigens eine Gesellschaft gegründet. In zahlreichen Zeitungsartikeln sowie auch im Werk *Tōkyō daikūshū* 東京大空襲 („Der grosse Luftangriff von Tōkyō“) des Autors Saotome Katsumoto 早乙女勝元 (*1932) wurde er dokumentiert. Saotome beschreibt, dass

[...] darüber hinaus die zunehmende Heftigkeit der Luftangriffe der amerikanischen Armee auf Vietnam und Laos, sowie das rasante Tempo der Militarisierung Japans, das mit eben diesem Amerika zusammenspannte, bei den Japanern etwas ansties, das auf den Grund des Gedächtnisses (*kioku no soko* 記憶の底) gesunken war und es aufweckten. (Odagiri 1971a: 8)

Was aber ist dieses „etwas“, dieses „es“, das sich in einer Art Resonanz auf die aktuellen Geschehnisse in einer abgelegenen Region des Gedächtnisses zu regen und allmählich wieder in das Bewusstsein der japanischen Öffentlichkeit zu sickern begann?

Dass dieser Erinnerungsprozess zu einem Zeitpunkt einzusetzen begann, als sich Japan zunehmend als aufsteigende Wirtschaftsmacht im internationalen Fokus wiederfand und durch Ereignisse wie die Weltausstellung 1970 in Ōsaka und die Verleihung des Literaturnobelpreises an Kawabata Yasunari 1968 auch als Kulturproduzent in den Blickpunkt der Weltöffentlichkeit rückte, mag dazu als Widerspruch erscheinen. Ein Zufall aber ist es nicht. Odagiri beschreibt diesen verstärkt einsetzenden Erinnerungsprozess mit dem Bild von wiederkehrenden Totengeistern. Diese Metapher steht in scharfem Kontrast zur rosi-

gen Sprache des Wirtschaftswachstums. Sie suggeriert etwas Unheimliches, das in den gegenwärtigen Entwicklungen Japans lange Zeit verborgen, nie aber vollständig verstummt war:

Die Unsicherheit und die Kriegsgefahren, die im Schatten von Frieden und Gedeihen verborgen waren, gelangten an die Oberfläche. [...] Nicht nur ist die Vergangenheit nicht tot, man beginnt auch zu realisieren, dass die Geister der Toten frisch und lebendig zurückkehren. Gewiss liegt der Kriegsteil dieser vierzig Jahre *schon* über fünfundzwanzig Jahre zurück, und es gibt einen Teil, in dem, wenn auch dreckbeschiert, die Nachkriegsdemokratie wurzelt. Man kann nicht alles so einfach in sein Gegenteil verkehren. Doch ob der Ausgangspunkt verdreht werden wird, hängt von den Schwankungen der künftigen Auseinandersetzungen ab und ist *noch* ungewiss. Das bedeutet aber auch, dass die Nachkriegsdemokratie *noch* nicht einmal fünfundzwanzig Jahre alt ist. (Odagiri 1971a: 8).

Durch die sprachspielerisch anmutende Verwendung der Konjunktionen *mada* まだ (immer noch) und *mō* もう (schon) verstärkt Odagiri die paradoxe Gewissheit, dass sich Japan, welches sich erst vor kurzem aus Schutt und Asche des Krieges wieder aufzurichten begonnen hatte, bereits wieder als Aggressor – wenn auch indirekt an der Seite Amerikas – in der Weltöffentlichkeit zu bewegen begonnen hatte und daraus Kapital schlug für sein rapides Wirtschaftswachstum:

Die Worte *noch* oder *schon* werden nicht als Gedanken aus dem eigenen Inneren, sondern als von aussen verordnete und schliesslich aufgezwungene Wertungen – z.B. „Machst du dir *immer noch* etwas aus Ideologien?“ (満州事変直後からのプロレタリア作家への強圧激化はやがて多くの転向者を生み、強制的な脱イデオロギー化が進行した), oder „*Schon* muss man den modernen Individualismus und die Demokratie trotz Ultrationalismus und Kaisertum wieder überwinden“ [...], sondern als eine Art regierungsgenehme Ideologie aufgedrängt und werden dominierend. Man ordnet sich dem allgemein mehr und mehr unter. [...] An dem Punkt, wo man die eigene historische Weitsicht und auch die gesellschaftlichen Überlegungen verloren hatte, geschah ein für die japanische Literatur beispielloser Niedergang. Dies nahm seinen Anfang direkt nach dem Mandschurei-Zwischenfall im Jahr Shōwa 6 [1931] mit den Konversionen (*tenkō* 転向) und der Abwendung von Ideologien. Und jetzt, vierzig Jahre danach, hat sich eine neue Neigung zur Konversion und zur Abkehr von Ideologien auszubreiten begonnen. (Odagiri 1971a: 8)

In der darauf folgenden Beschreibung des Konversionsprozesses, d.h. der Abkehr von Autoren und Autoren und Autorinnen von ihrer ursprünglichen Gesinnung (*tenkō* 転向) beschreibt Odagiri, wie sich „progressive“ Autoren enttäuscht von der Kommunistischen Partei abwandten und auf politisches Engagement verzichteten. Aus seiner marxistischen Position ist dies verwerflich; er wertet die Abwendung von der Partei als „Abstumpfung“. In den darauf folgenden Ausführungen bezeichnet er diese neue Autorengeneration erstmals als *naikōteki na bungakuteki sedai* 内向的な文学的世代 (introvertierte literarische Generation). Diese Schriftsteller hätten sich im Gegensatz zu den früher konvertierten Autoren von Anfang an um Ideologien foutiert. In seiner darauf folgenden Beschreibung dieser neuen Generation von Autoren und Kritikern wird deutlich, dass der Begriff *Naikō no sedai* zu Beginn stark negativ konnotiert war. Denn Odagiri meint, dass diese Autoren und Kritiker bis auf wenige Ausnahmen sich durch eine passive Haltung ihrer politischen Verantwortung entzögen:

[...] nur in ihrer persönlichen, individuellen Situation um eine Wirkung ihrer eigenen Werke bestrebt [sind], und als ideologiefreie introvertierte literarische Generation (脱イデオロギーの内向的な文学的世代文学的世代 *datsu-ideorogī no naikōteki na bungakuteki sedai*) eine der gegenwärtigen Zeitströmungen [bilden] (Dass Matsubara Shin'ichi an der letztjährigen *Gunzō*-Generalversammlung darauf hinwies, dass „die engagierte Literatur am Verschwinden sei“, hängt ebenfalls damit zusammen. Die neue literarische Generation, die auf die dritte Nachwuchsgruppe (*daisan no shinjin-gun* 第三の新人群), die darauf folgende Generation von Ishihara, Ōe, Kaikō, und die wiederum darauf folgende Generation von Oda, Takahashi, Matsugi, Shibata, folgt, also sozusagen die sechste Nachwuchsgruppe (*dairokubanme no shinjin-gun* 第六番目の新人群), erscheint nicht anders denn als Introvertierte Generation. Das ist ein grosses Problem für die Gegenwartsliteratur und man kann nicht umhin, dies als einen der zentralen Streitpunkte der heutigen Literatur zu verstehen.) (Odagiri 1971a: 8)

Diese Textstelle verweist auf den Kontext, in dem der Begriff *Naikō no sedai* entstanden ist. Nämlich als Gegenpol zur engagierten Literatur (*angājuman no bungaku* アンガージュマンの文学).

Zugleich bezeichnet Odagiri die Introvertierten als die sechste Nachwuchsgruppe nach dem Krieg. Diese begriffliche Überlappung signalisiert eine Wende in der Rezeption der Nachkriegsliteratur. Sie dient als Argumentationsgrundlage für die These, dass mit der „Introvertierten Generation“ ein neues Kapitel der japanischen Literaturgeschichte beginne.

Der folgende Überblick über die verschiedenen Nachkriegs-„Generationen“ soll diesen Verlauf illustrieren.

Zu den Autoren der ersten Nachkriegsgeneration (*Dai ichiji sengo-ha sakka* 第一次戦後派作家) werden unter anderen hauptsächlich folgende Autoren gezählt, die unmittelbar nach Kriegsende die literarische Bühne betraten: Noma Hiroshi 野間宏 (1915-1911), Shiina Rinzō 椎名麟三 (1911-1973), Umezaki Haruo 梅崎春生 (1915-1965), Takeda Taijun 武田泰淳 (1912-1976), Nakamura Shin'ichirō 中村真一郎 (1918-1997), Haniya Yutaka 埴谷雄高 (1909-1997), Ōoka Shōhei 大岡昇平 (1909-1988). Die erste Nachkriegsgeneration betonte den politischen Charakter des Menschen und proklamierte einen zukunftsgerichteten Aufbruch.

Ebenso die Autoren der zweiten Nachkriegsgeneration (*Dai niiji sengo-ha sakka* 第二次戦後派作家). Sie umfasst jene Autoren, die in den Jahren 1948 und 1949 erstmals im *bundan* 文壇 auftraten: Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), Abe Kōbō 阿部公房 (1924-1993), Shimao Toshio 島尾敏雄 (1917-1986), Hotta Yoshie 堀田善衛 (1918-1998) und Inoue Mitsuharu 井上光晴 (1926-1992).

Die dritten Neuen (*Dai san no shinjin* 第三の新人) unterscheiden sich in ihrer Haltung von den beiden ersten Generationen durch eine eher apolitische Haltung und einen starken Alltagsbezug. Ihr werden jene Autoren zugeordnet, die ab den 50er-Jahren, insbesondere aber im Zeitraum von 1953-55, an die Öffentlichkeit traten: Kojima Nobuo 小島信夫 (1915-2006), Onuma Tan 小沼丹 (1918-1996), Kondō Keitarō 近藤啓太郎 (1920-2002), Yasuoka Shōtarō 安岡章太郎 (*1920), Agawa Hiroyuki 阿川弘之 (*1920), Shōno Junzō 庄野潤三 (1921-2009), Endō Shūsaku 遠藤周作 (1923-1996), Yoshiyuki Junnosuke 吉行淳之介 (1924-1994) und Miura Shumon 三浦朱門 (*1926). Gelegentlich werden sie als die Wegbereiter für die *Naikō no sedai* angesehen (Takahashi 1975).

Die darauf folgende „vierte Nachwuchsgeneration“ umfasst Ishihara Shintarō 石原新太郎 (*1932), den späteren Literaturnobelpreisträger Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (*1935) sowie Kaikō Takeshi 開高健 (1930-1989). Darauf folgt die „fünfte Nachwuchsgeneration“ zu der Oda Makoto 小田実 (1932-2007), Takahashi Kazumi 高橋和己 (1931-1971), Matsugi Nobuhiko 真継伸彦 (*1932) und Shibata Shō 柴田翔 (*1935) zählten.

Die sechste Nachwuchsgeneration (*Dai rokubanme no shinjin-gun* 第六番目の新人群) entspricht Odagiri zufolge der von ihm als Introvertierte Generation bezeichneten Autorengruppe, als deren wesentlichstes Merkmal er im ersten Teil seines Essays die Ideologielosigkeit heraushebt. Warum ist dies das Hauptproblem der japanischen Literaten der 70er Jahre? Odagiri schliesst den ersten Teil seines Essays wie folgt:

Aus der Stimmung der angehenden Shōwa-Zeit, zu einem Zeitpunkt, als Unsicherheit und Krise augenfällig geworden waren, muss mit Verweis auf die Erfahrungen mit der japanischen Literatur vor vierzig Jahren eine grundsätzliche Diskussion stattfinden über die Verbreitung von Konversion und Ideologielosigkeit. (Odagiri 1971a: 8)

Mit der *Naikō no sedai* endet nach Odagiri die Literatur der Nachkriegszeit; die sechste Nachwuchsgeneration ist die letzte Autorengruppe dieser Phase.

Sensōka no sakkatachi. Manshū-jihen kara 40nen no bungaku no mondai („Die Schriftsteller in der Kriegszeit. Probleme der Literatur vierzig Jahre nach dem Mandschurischen Zwischenfall“)

Im zweiten Teil des Essays mit dem Untertitel *Sensōka no sakkatachi* 戦争下の作家たち beschreibt Odagiri den Zustand der japanischen Literatur zwischen den Jahren Shōwa 6 (1931) und Shōwa 16 (1941). Es geht ihm darum, die Auswirkungen aufzuzeigen, die die Phase zwischen dem Mandschurei-Zwischenfall und dem Beginn des pazifischen Krieges auf die Literatur, bzw. auf die Autoren hatte. Er charakterisiert diesen Zeitraum als vom Krieg und Faschismus dominierte Zeit, in der sich „die Literatur unter dem Druck des Krieges und des Faschismus in einem schmerzhaften Zickzackgang fortbewegte und nahe an der Auflösung“ war (Odagiri 1971b: 8). So sahen sich Repräsentanten und Repräsentantinnen der proletarischen Literaturbewegung bereits ab 1928, in der Zeit unmittelbar nach Ausbruch des Mandschurei-Krieges, immer stärkeren Repressionen ausgesetzt. Unter dem Vorwand der inneren Sicherheit wurden zahlreiche Autoren festgenommen, verhaftet und gefoltert. Vermehrt wandten sie sich von der marxistischen Ideologie ab und wurden zu sogenannten *tenkōsha*.

Die dreieinhalb Jahre von 1934 bis zum Beginn des chinesisch-japanischen Krieges im Juli 1937 gehörten jedoch zu einer fruchtbaren Phase für die japanische Literatur:

Die dreieinhalb Jahre darauf zwischen Shōwa 9 bis Shōwa 12 [1934-1937], waren eine vorübergehende Ruhephase zwischen den Kriegen, eine fruchtlose Blütezeit der damaligen sogenannten „Renaissance von Literatur und Kunst“ (*bungeifukkō* 文芸復興). Es sollte jedoch untersucht werden, wie es zu dieser aussergewöhnlichen literarischen Blüte kam (nur ein Blick auf die Jahresübersicht der publizierten Werke genügt, um zu sehen, dass nur schon im Jahr Shōwa 9 die Werke *Monshō* 紋章 („Familienwappen“) von Yokomitsu Riichi, *Rai* 癩 („Aussatz“) von Shimaki Kensaku 島木健作, *Mikan no kawa* 蜜柑の皮 („Mandarinen-

schale“) von Ozaki Shirō 尾崎士郎, *Shiroi kabe* 白い壁 („Die weisse Wand“) von Honjō Matsuo 本庄陸男, *Botan no aru ie* 牡丹のある家 („Das Haus mit den Päonien“) von Sata Ineko 佐多稲子, *Ani imōto* あにいもうと („Bruder und Schwester“) von Murō Saisei 室生犀星, *Dōgeya* 道化投 [sic! dt] („Der Clown“) von Toyoshima Yoshio 豊島与志雄, *Hikage no hana* ひかげの花 („Blüten im Schatten“) von Nagai Kafū 永井荷風, *Tankō* 炭坑 („Die Kohlengrube“) von Hashimoto Eikichi 橋本英吉, *Kinadamura* 鬼涙村 („Dämonentränendorf“) von Makino Shin'ichi 牧野信一 und viele andere Werke und Erzählungen geschrieben wurden. Ein beachtlicher Teil jener Werke, die man zu den Meisterwerken der Shōwa-Zeit zählen muss, ist in diesen dreieinhalb Jahren erschienen). (Odagiri 1971b: 8)

In den Monaten nach dem Ausbruch des chinesisch-japanischen Krieges im Juli 1937 erschienen zwar noch zuvor geschriebene Texte, doch schon bald versiegte die Literatur. Odagiri schildert den Konversionsprozess als einen allmählichen Vorgang unter dem Druck des Kriegsregimes. Die Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die sich durch kritische Ansichten und Darstellungen exponierten, sahen sich mit zunehmender Repression konfrontiert. Der aufkommende Ultrationalismus, das Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit sowie die Geheimpolizei (*tokubetsu kōtō keisatsu* 特別高等警察, kurz *tokkō*) übten massiven Druck aus. Viele Autoren widerriefen ihre Ansichten. Andere, wie der am 20. Februar 1933 auf der Tsukiji-Polizeiwache verstorbene Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903-1933), nicht. Wieder andere erlagen dem Druck allmählich, sei es indem sie als Berichterstatte aus den kolonialisierten Gebieten berichteten, oder indem sie sich aus Angst mit regimiekritischen Äusserungen zurückhielten.

Seit dem chinesisch-japanischen Krieg betraf der Zwang, sich von einer Ideologie abzuwenden, nicht mehr nur Marxisten, sondern auch Liberale, Individualisten, Künstler und Christen. Schliesslich war es nicht mehr nur die Abkehr von einer Ideologie. Vielmehr wurde der fanatische Glaube an die dem Regime genehme Ideologie des Ultrationalismus mit Gewalt aufgezwungen. Unter den Literaten begann eine erneute Zersetzung und Umformierung. Viele, sowohl aus der Gruppe der Kunstfraktion (*geijutsu-ha* 芸術派) der ersten Shōwa-Jahre wie auch aus der proletarischen Gruppe (*puroretaria-ha* プロレタリア派), einige unfreiwillig, andere bereitwillig, verfassten Literatur, die der nationalen Politik entsprach, wie Literatur mit kriegsunterstützendem Inhalt (*naiyō-jō de no sensō shiji bungaku* 内容上での戦争支持文学), regimiekonforme Produktionssteigerungsliteratur (*goyō zōsan bungaku* 御用増産文学) oder

Literatur der Kolonialherrschaft (*shokuminchi shihaisha bungaku* 植民地支配者文学) d.h., sie konvertierten zu nicht-literarischen Autoren, die sich auf die amtlich zugelassenen Ideen abstützten. Die persönliche, tiefe innere Beziehung zwischen Werk und Autor ging allmählich verloren. (Odagiri 1971b: 8)

Zu den Autoren und Autoren und Autorinnen, die sich dem nationalstaatlichen Druck nicht beugten und sich ihm mit ästhetischen Mitteln widersetzen, zählt Odagiri Nakano Shigeharu 中野重治, Miyamoto Yuriko 宮本百合子, Ishikawa Jun 石川淳, Abe Tomoji 阿部知二, Ibuse Masuji 井伏鱒二, Hori Tatsuo 堀辰雄, Takeda Shigetarō 武田繁太郎, Dazai Osamu 太宰治, Nakajima Atsushi 中島敦, Sakaguchi Ango 坂口安吾 und Tanaka Hidemitsu 田中英光. In deren Nähe rückte er ausserdem Masamune Hakuchō 正宗白鳥, Tokuda Shūsei 徳田秋声, Nogami Yaeko 野上弥生子, Hirotsu Kazuo 広津和郎 und Uno Kōji 宇野浩二.

Das eigentlich Interessante im zweiten Teil des Essays ist, dass Odagiri eine Einteilung der Schriftsteller vornimmt. Diese Klassifizierung ist zum einen stark moralisch wertend, indem die „starken“, ideologietreuen Autoren und Autoren und Autorinnen den „nachgiebigen“, ideologielosen gegenübergestellt werden. Dazwischen sind jene Autoren und Autorinnen angesiedelt, die sich zwar aus der Furcht vor Repressionen oder aus anderen Gründen nicht zu einer Ideologie bekannten, die sich aber auch nicht positiv über das politische Geschehen äusserten und so um eine neutrale Haltung bemüht waren. Viele dieser Autoren und Autorinnen sahen sich später der Kritik ausgesetzt, ihre passive Haltung sei eine Art stummer Zustimmung für die ultranationalistische Politik Japans gewesen.

Aufs Schärfste verurteilt er die Autoren und Autoren und Autorinnen der *Nihon rōman-ha* 日本浪漫派, die er der Kollaboration mit dem Kriegsregime bezichtigt. Aber auch bekannte Literaturkritiker wie z.B. Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983) und Hayashi Fusao 林房雄 (1903-1975), die im Jahr 1933 zusammen mit Takeda Rintarō 武田麟太郎 (1904-1946) und dem damals noch wenig bekannten Kawabata Yasunari 川端康成 die Zeitschrift *Bungakukai* 文學界 herauszugeben begonnen hatten, wandten sich nach Kriegsausbruch vom Gegenwartsgeschehen ab- und der Beschäftigung mit den klassischen Künsten, Musik und Geschichte zu. Die Flucht ins innere Exil kommt nach Odagiri einer passiven Zustimmung gleich, da sich durch sie ein Autor letztendlich nur der Verantwortung entziehe, für seinen ideologischen Standpunkt einzustehen:

Diejenigen, die in einer Zeit, in der das Establishment selbst die Ideologielosigkeit nicht zuliess, mit der Seite der Kriegsmacht unter einer Decke steckten und, von ihr unterstützt, zu allergrösster Aktivität aufliefen,

gehörten zu der Gruppe der *Nihon rōman-ha* 日本浪漫派 mit Yasuda Yojūrō 保田与重郎 im Mittelpunkt. [...] Yasuda, der zu Beginn als fähiger ästhetischer Kritiker aufgetreten war, der der Realität der kapitalistischen Gesellschaft mit romantischer Ironie begegnete, gelangte mit seinem traditionellen Bewusstsein beim Tennōismus und schliesslich beim Ultrationalismus an.

Auch Hayashi Fusao 林房雄, Kawakami Tetsutarō 河上徹太郎 und Kobayashi Hideo 小林秀雄 gingen so weit, sich zustimmend und unterstützend dazu zu äussern, dass das Establishment [...] rasend schnell faschistisch und militaristisch wurde [...]. (Odagiri 1971b: 8)

Am Schluss thematisiert Odagiri den zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch nicht weit zurückliegenden Selbstmord Mishima Yukios 三島由紀夫. Er wertet diesen Akt als öffentliche Provokation angesichts des Faschismus und des Militarismus, billigt ihn jedoch und nimmt ihn zum Anlass, sein Unbehagen angesichts einer apolitischen, ideologielosen Gruppe von Autoren und Autorinnen zu betonen:

Darin, wie man der Frage, die dies [den Selbstmord Mishima Yukios, dt] aufgeworfen hat, ausweicht und sich nur seinem eigenen, persönlichen Inneren zuwendet, besteht die scheinbar ernsthafte, bequeme Flucht der gegenwärtigen Literatur. Ein Teil des Grundes, warum die Ereignisse von vor vierzig, oder vor dreissig Jahren erneut problematisiert werden müssen, tritt auch hierin klar und deutlich zu Tage. (Odagiri 1971b: 8)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die *Naikō no sedai* zunächst mit Attributen assoziiert wurde wie ideologielos, sorglos, bequem und nach innen gewandt. Wie veränderte sich Rezeption und Verwendung in der Folge? Im Verlauf dieses Kapitels werden sich semantische Verschiebungen und auch eine Ausdifferenzierung der Nuancen zeigen.

Gendai bungaku no sōten („Streitpunkte der Gegenwartsliteratur“)

Wenige Monate später, im Mai 1971, nahm Odagiri mit einem weiteren, ebenfalls in zwei Teilen in der *Tōkyō shinbun* herausgegebenen Essay mit dem Titel *Gendai bungaku no sōten* 現代文学の争点 („Streitpunkte der Gegenwartsliteratur“) Stellung zu der von ihm ausgelösten Diskussion um die *Naikō no sedai*. Darin verdeutlicht er, dass sein erster Artikel als Warnung an die aktuellen Autoren gerichtet war, damit sie sich nicht – wie die Literaten der 1930er Jahre – unter dem Deckmantel der Innerlichkeit allzu sehr dem Regime andienen, sondern sich ihrer literarischen Verantwortung bewusst seien. Dass die Kritik darauf hin den Begriff *Naikō no sedai* primär als negative Reaktion auf die junge Autoren-

generation verstand und sich primär mit dieser neuen Klassifizierung befasste, missfiel Odagiri.

Die ursprünglich von ihm intendierte Zeitkritik verfehlte ihre Wirkung grösstenteils. Was als Warnung an eine junge Generation von Autoren und Autorinnen gedacht war, wurde von der Literaturkritik als neue literarische Welle gefeiert (vgl. Kawamura 1970 und 1976, Akiyama 1972 und 1973, Karatani 1971, Aeba 1973, Ueda 1973). Odagiri quittiert dies mit folgenden Worten:

Diese Debatte, mit der die „*Naikō no sedai*“ aufs Neue theoretisch begründet werden soll, wird nicht einmal dazu beitragen, das Chaotische, das die einzelnen Autoren und Kritiker dieser Generation haben, erneut in erfolgreiche Bahnen zu lenken. Weniger noch, es wird wohl nur zu einer unbedeutenden introvertierten Neuauflage der bestehenden Literatur reichen (Odagiri zitiert nach Furuya 1998: 14)

Bei der Gelegenheit erhält die *Naikō no sedai* erstmals ein Gesicht, indem Odagiri Autoren und Texte nennt, die er zu dieser Gruppierung zählt: Furui Yoshikichi und die Erzählung *Enjin o kumu onna-tachi* 円陣を組む女たち („Die Frauen, die im Kreis sitzen“, 1969) sowie die mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichnete Erzählung *Yōko* (1971), Gotō Meisei 後藤明生 (1932-1999) mit *Shiteki seikatsu* 私的生活 („Privatleben“, 1969), *Warai jigoku* 笑い地獄 („Die Lach-Hölle“, 1969), *Nani? 何?* („Was?“, 1970) und *Kakarenai hōkoku* 書かれない報告 („Ein ungeschriebener Bericht“, 1971), Kuroi Senji 黒井千次 (*1932) mit *Jikan* 時間 („Zeit“, 1970), Abe Akira 阿部昭 (1934-1989) mit *Ōi naru hi* 大いなる日 (1970) und *Shirei no kyūka* (1970), Kashiwabara Hyōzō (1933-1972) sowie Ogawa Kunio 小川国夫 (1927-2008). Zudem erwähnt er die Literaturkritiker Kawamura Jirō 川村二郎 (1928-2008), Akiyama Shun 秋山駿 (*1930), Irie Takanori 入江隆則 (*1935), Aeba Takao 饗庭孝男 (*1930), Morikawa Tatsuya 森川達也 (*1936) und Karatani Kōjin 柄谷行人 (*1941).

Seiner anfänglich missbilligenden Haltung zum Trotz sah sich Odagiri in der von ihm mit ausgelösten Diskussion um die neuen Introvertierten involviert. Die „in die alltäglichen Unsicherheiten und Beschäftigung mit dem Unwirklichen vertiefte“ (Odagiri zit. nach Furuya 1998: 11) Introvertierte Generation hatte ihre Daseinsberechtigung.

2.1.1.2 Akiyama Shun: *Shin-sedai no sakkatachi – Naikō no sedai ni tsuite* („Die Autoren der neuen Generation – über die Introvertierte Generation“, 1973)

Mit Akiyama Shun 秋山駿 (*1930) erscheint ein neuer Typ Literaturkritiker. Er behandelt die Texte nicht aus einer neutralen oder gar ideologischen Position, sondern sieht sich selbst in seiner Rolle als Literaturkritiker als einen weiteren Vertreter der *Naikō no sedai* (vgl. Furuya 1998: 17f). Dies begründet er in seinem 1973 publizierten Artikel *Shin-sedai no sakkatachi – Naikō no sedai ni tsuite* 新世代の作家たち—内向の世代について („Die Autoren einer neuen Generation – über die „Introvertierte Generation““) folgendermassen:

Diese Generation hat in einem Alter, in dem man zum ersten Mal die Welt und den eigenen Standort darin entdeckt, in einer noch unreifen seelischen Verfassung wie ein unbeschriebenes Blatt Papier, nacheinander die Wirren des Kriegsendes und die Ziellosigkeit der unmittelbaren Nachkriegszeit durchlaufen. Es ist eine Generation, die etwas in gewisser Weise Ursprüngliches aufgeschrieben hat. (Akiyama 1973: x)

Die Introvertierte Generation lässt sich demzufolge historisch eingrenzen, da es sich um Autoren handelt, die in einem bestimmten Zeitabschnitt etwa das gleiche Alter hatten.

2.1.1.3 Ueda Miyoji: *Naikō no sedai „kō“* („Betrachtungen über die Introvertierte Generation“, 1973)

Ebenfalls 1973 erschien in der Aprilnummer der Zeitschrift *Gunzō* ein Artikel von Ueda Miyoji 上田三四二 (1923-1989) mit dem Titel *Naikō no sedai „kō“* 内向の世代『考』 („Betrachtungen über die Introvertierte Generation“), mit dem er sich an der aktuellen Diskussion um die *Naikō no sedai* beteiligte. Darin untersucht er, wie sich diese neue Grundströmung literarisch manifestiert, die sich in Sachen Sensibilität und Lebensgefühl von der älteren Literatur unterscheidet.

Ueda führt die existentielle Unsicherheit der *Naikō no sedai* auf das Empfinden zurück, dass es so etwas wie eine verlässliche Wirklichkeit nicht gibt, da die Brüchigkeit der Realität am eigenen Leib erlebt wurde. Angst und Isolation sind weitere Themenbereiche, die häufig vorkommen. Dieser Unsicherheit wirken die Autoren und Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* entgegen, indem sie das Innere ausloten, oftmals auch durch Phantastik (Kawamura 1973: 343) und einen experimentellen Umgang mit Sprache und Begriffen. Als Beispiele nennt er die phantastische Pabelwelt eines Kuroi Senji, die sich z.B. *Chiri*

ni 塵に („Im Staub“, 1973) zeigt. Dieser Erzählung von alttestamentarischer Brachialität ist aus der Perspektive eines zum Tode verurteilten Gladiators erzählt. Dessen Beobachtungen werden laufend von Wachphantasien unterbrochen, so dass der Leser ständig zwischen der inneren Welt des Protagonisten und der äusseren Wirklichkeit, deren Sinn sich ihm in keiner Weise erschliesst, hin- und hergezogen wird.

Grenzsituationen, in denen die Konturen verwischen und ineinander überfließen, gehören zu den Standardmotiven von *Naikō*-Texten. Diese können räumlicher oder psychischer Natur sein. Oft sind die Erzählungen in der Peripherie der urbanen Wohnzonen angesiedelt, was den Kontrast zwischen der sozialen Isolation des Einzelnen und der rationalen Gegenwart verstärkt. Diese periphere Zone mutet animistisch an und weckt die Vorstellung einer mythologisch-archaischen Welt. So arbeitet z.B. Furui Yoshikichi bewusst mit literarischen Mitteln zur Verwirrung und Trübung, um die psychotischen Anfälle der Protagonistin von *Yōko* 杏子 (1970) oder die mystisch-ekstatischen Zustände des Saemon in *Hijiri* 聖 (1975) darzustellen. Die Aktivierung einer „mediale[n] Kraft, [...] die in den tieferen Schichten der Wirklichkeit verborgene jenseitige Welt zu erahnen“ (Ueda 1976: 46) ist einer der Hauptverdienste der *Naikō no sedai*.

Der Rückzug aus dem von ideologischen Grabenkämpfen gekennzeichneten politischen Engagement war nicht Reaktion, sondern Voraussetzung für den Zugang zu diesen tieferen Schichten. Dies wird sich im Verlauf der vorliegenden Arbeit zeigen.

Ueda vergleicht die Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* mit verirrten Kindern, die an den Verletzungen durch den Krieg leiden. Dabei verweist er auf den Einbruch von apokalyptischen Szenarien in den Alltag, die traumatisierend wirkten. Der abrupte Wechsel von der ultranationalistischen Rhetorik der Kriegszeit zur „demokratisierten“ Sprache der Nachkriegszeit wirkt als sprachlicher Schockzustand nach.

Die erlittenen seelischen Verletzungen hätten zu einem „unsicheren Ich-Bewusstsein“ (Ueda 1973: 36) geführt, das sich in einem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber dem Ich sowie der Umwelt äussere. Auch das Bewusstsein einer „unüberbrückbaren Einsamkeit“ und der „Unsicherheit der menschlichen Existenz“ sieht er darin begründet. Angst ist für ihn eines der Grundgefühle der *Naikō no sedai*; ebenso wie eine existentielle Unsicherheit. „Diese Schriftsteller empfinden die Zukunft mit deren ungewöhnlichen Phänomenen wie dem Dröhnen der Erde und den Flammen am Horizont in Verbindung mit ihren Kindheits-erinnerungen.“ (Ueda 1976: 41) Weder im Alltag eines demokratischen, wirtschaftlich florierenden Japans noch in ihrer eigenen Kindheit konnte sich ein Vertrauen in das eigene Ich und die Umwelt festigen.

Die Verarbeitung der innerfamiliären Brüche und Aufarbeitung des historischen Geschehens auf persönlicher Ebene findet sich besonders stark in den Werken von Abe Akira. Die Erzählung *Shirei no kyūka* beispielsweise ist in einem Ton gehalten, der die intime, undifferenzierte Atmosphäre des Familiären enthält. Gleichzeitig ist auf inhaltlicher Ebene

eine Entfremdung zu erkennen. Der Bruch zwischen dem vertrauten Ton der Erzählung und der fehlenden Nähe zwischen den Familienmitgliedern überträgt sich als leises Unbehagen auf den Leser. Nicht Abgrenzung ist es, was Abe Akira in seinen Erzählungen sucht, sondern die Nähe zu den Persönlichkeiten, die irgendwo in einem unverständlichen Akt des Weltgeschehens auseinandergerissen worden waren.

Bei Gotō Meisei zeigt sich diese Unsicherheit in ganz anderer Gestalt. Die absurden Gedankensprünge und Ideen seiner dennoch niemals völlig komischen Erzählungen setzen die eigenen Zweifel in sarkastische Distanz zur Gegenwart. Die Differenz zwischen innerem Empfinden und äusserer Realität wird als unabänderliche Tatsache hingenommen. Die Suche nach dem alten Kriegsmantel des Protagonisten in *Hasamiuchi* 挟撃ち (1973; engl. 2008 „Shot by both sides“) gemahnt in seiner ernsthaften Absurdität an die Suche nach der eigenen Erinnerung, die in ihrer Gespaltenheit dem Protagonisten nicht mehr zugänglich ist – zumindest nicht auf der Ebene der Alltagswirklichkeit.

Wenn auch Ueda die *Naikō no sedai* als eine auf ihre Weise engagierte Generation darstellt, so liegt bei ihm der Fokus nach wie vor stark auf dem Defizitären.

2.1.1.4 Takahashi Hideo: „*Warera*“ no bungaku to „*naikō*“ no bungaku („Unsere Literatur und die 'introvertierte' Literatur“, 1975)

1975 erschien eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Chūō kōron* mit dem Titel *Sengo nihon wa doko e* 戦後日本は何処へ („Wohin mit Nachkriegs-Japan?“). Darin äussern sich verschiedene Kritiker zu der Frage, welche Tendenzen sich in der gegenwärtigen Literatur abzeichnen. Eine Antwort auf diese Frage gibt Takahashi Hideo in seinem Beitrag „*Warera* no bungaku to „*naikō*“ no bungaku“ 『われら』の文学と『内向』の文学 („Unsere Literatur und die 'introvertierte' Literatur“).

Für ihn ist die Literatur der *Naikō no sedai* eine „Literatur des Ich“, im Gegensatz zu der von einem Solidaritätsgefühl getragenen *après-guerre*-Literatur, die er als „Wir-Literatur“ bezeichnet. Bei diesem „Wir“-Gefühl handle es sich um eine geschaffene Solidarität, um einen fiktiven kollektiven „Ausgangspunkt“ (Takahashi 1976: 75), zu dem man gemeinsam zurückkehren wolle. Die Fiktion sei das Mittel dazu. Fiktion ist nach dieser Auffassung kein Mittel der Täuschung oder der Lüge. Diese Tradition der engagierten Literatur wurzelt nach Takahashi in der ersten Nachkriegs-Gruppe mit ihrer Betonung des politischen Charakters des Menschen. Auch die zweite Nachkriegs-Gruppe verortet er in dieser Linie.

Die politische Haltung des Degagements, die sich bei der *Naikō no sedai* zeigt, führt er im Gegensatz dazu zurück auf die *Daisan no shinjin*, die sich durch ihre apolitische Haltung und den starken Alltagsbezug von den beiden vorhergehenden Generationen unterschie-

den. Es handle sich demnach um eine Literatur, die sich auf die Suche nach dem „Ich“ begeben habe.

Ähnlich wie Ueda führt Takahashi dieses Bedürfnis auf ein Gefühl von Leere zurück. Die Abwendung von Ideologien interpretiert er als eine Art Abkehr des Individuums von der kollektiven Aufarbeitung des Traumas. Die Aufarbeitung des persönlichen Traumas bedeutet für Takahashi, dass die individuelle Verantwortung negiert wird.

Existentielle Zweifel anstelle von engagierter zukunftsgerichteter Aufarbeitung können jedoch auch als Ausdruck von Kritik an gängigen Aufarbeitungsmechanismen interpretiert werden.

2.1.1.5 Odagiri Hideo (1975)

Vier Jahre nach seiner Prägung des Begriffes *Naikō no sedai* greift ihn Odagiri im letzten Kapitel seiner 1975 publizierten zweibändigen Geschichte der Gegenwartsliteratur *Gendai bungaku-shi* 現代文学史 erneut auf. Das Kapitel trägt den Titel „Die zweite Periode im ‚Wirtschaftshochwachstum‘“ (高度成長“下の第二の時期 „*Kōdo seichō*“-ka no dai-ni no jiki). In seiner entlang des politischen, historischen und ökonomischen Verlaufs strukturierten Literaturgeschichte setzt er die erste Periode des Wirtschaftshochwachstums in den Jahren zwischen 1955-1960 an, d.h. nach dem Koreakrieg. Autoren wie Ishihara Shintarō, Kaikō Takeshi 開高健, Ōe Kenzaburō 大江健三郎 und Fukuzawa Shichirō erscheinen in dieser Phase. Diese Aufzählung entspricht – bis auf Fukuzawa – der Autorengruppe, die Odagiri in seinem Essay aus dem Jahr 1971 der „vierten Nachwuchsgeneration“ zugeordnet hatte.

Die zweite Periode der Wirtschaftshochwachstumsphase setzt er mit der Zeitspanne zwischen 1960-1965 an, die sich durch eine ausserordentliche Vielfalt von Themen und Autoren und Autorinnen auszeichnete. Ungefähr ab 1965 begann sich unter veränderten politisch-sozialen Voraussetzungen auch eine neue Tendenz in der Literatur abzuzeichnen.

Schliesslich, etwa ab der Mitte der Shōwa 40er-Jahre [ab 1965], verminderte sich das „Hochwachstum“ durch laufende Enthüllungen über Umweltschäden, und gleichsam als Überreaktion auf solche Veränderungen des gesellschaftlichen und sozialen Klimas verlor man das Interesse an der Welt, am Zeitgeschehen und der Ideologie. Eine neue literarische Generation, die Introvertierte Generation, – eine Gruppe von Autoren wie Furui Yoshikichi, Kuroi Senji, Gotō Meisei, Kashiwabara Hyōzō, Saegusa Kazuko, Abe Akira und Nachwuchskritiker wie Akiyama Shun und Kawamura Jirō – tritt auf, die sich der Innenwelt und der Vergangenheit

zu- und von Ideologien abwendet, und die in der Tiefe der unbestimmten Zweifel angesichts ihrer persönlichen und individuellen Situation nur um eine Wirkung ihrer eigenen Werke bestrebt sind (Furui und Kuroi waren zu Beginn ihrer Schriftstellerkarrieren mit Scharfsinn Fragen nach dem Menschen und den Zeitumständen nachgegangen). (Odagiri 1975: 671)

Den Begriff *Naikō no sedai* nimmt er wie folgt wieder auf:

Wie bereits erwähnt, ist es noch zu früh, die Introvertierte Generation mit Furui Yoshikichi und Kuroi Senji in eine Literaturgeschichte aufzunehmen. Wie man jedoch anhand der Schreibweise Furuis und Kurois erkennt, zeichnet sich diese neue Generation aus durch ihre schriftstellerische Kraft, die unsichere/verunsicherte Nach-Innen-Gewandtheit des modernen Menschen scharf und aus einem ganz eigenen Winkel authentisch darzustellen. Niemand wird die Notwendigkeit bestreiten, sich mit dem Inneren zu beschäftigen, und dass dies eine echte Antwort darstellt auf die Verunsicherungen durch die Moderne, die zusammen mit dem sich dem Ende zuneigenden „Hochwirtschaftswachstum“ herausgequollen sind. Aber mit dieser Vorgehensweise wird sich schwerlich eine Lösung finden lassen, die dem angespannten Verhältnis zu den äusseren Bedingungen sowohl der Innerlichkeit (*naimensei* 内面性) wie auch der Außenwelt (*gaikai* 外界) auf den Grund geht. Der Begriff „Introvertierte Generation“ ist zwar endlich allgemein gebräuchlich, doch ist noch gänzlich im Dunkeln, was die folgende Literaturgeneration formiert. [...] Es wird wohl noch eine Weile dauern, bis die literarische Ausprägung dieser Zeitströmung Gestalt annimmt. (Odagiri 1975: 681)

In diese Zeit fallen auch die Auftritte von etlichen koreanisch-stämmigen japanischen Autoren und Autoren und Autorinnen (在日朝鮮人作家 *zainichi chōsenjin sakka*) wie z.B. Ri Kaisei 李恢成 (korean. Lesung: I Feson イ・ホエソン、이회성), Kin Kakuei 金鶴泳 (korean. Lesung: Kim Hagyon キム・ハギョン、김학영), Kin Sekihan 金石範 (korean. Lesung: Kim Sokpom キム・ソクポム、김석범) und Kō Shimei 高史明 (korean. Lesung: Ko Samyon コ・サミョン). Demzufolge waren die Introvertierten lediglich eine von vielen neuen Tendenzen und damit ist ihre Existenz auch ein Indiz für die literarische Vielfalt jener Epoche.

Odagiri nennt detailliert die Autoren, die er der Introvertierten Generation zuordnet und begründet dies mit spezifischen Werken: Takahashi Kazumi 高橋和己 (1931-1971), Oda

Makoto 小田実⁷⁷ (1932-2007), Matsugi Nobuhiko 真継伸彦⁷⁸ (*1932), Shibata Shō 柴田翔⁷⁹ (*1935), Takai Yūichi 高井有一⁸⁰ (*1932), Kita Morio 北杜夫⁸¹ (*1927), Yamakawa Masao 山川方夫⁸² (1930-1965), Maruya Saiichi 丸谷才一⁸³ (*1925), Saki Ryūzō 佐木隆三⁸⁴ (*1937), Kaga Otohiko 加賀乙彦⁸⁵ (*1929), Ogawa Kunio 小川国夫⁸⁶ (1927-2008), Tsuji Kunio 辻邦夫⁸⁷ (1925-1999), Kawamura Akira 川村晃 (1927-1996) und Yamaguchi Hitomi 山口瞳 (1926-1995).

Von besonderem Interesse ist hier jedoch, dass erstmals auch Autoren und Autorinnen im Kontext der *Naikō no sedai* genannt werden – eine explizite Zuordnung bleibt jedoch aus.

⁷⁷ In Oda Makotos Reisetagebuch *Nandemo mite yarō* 何でもみてやろう („Ich schau mir alles mal an“) aus dem Jahr 1961 beschreibt er, wie er als mittelloser Student Amerika und Indien bereiste und dort das Leben und die Erfahrungen der untersten Bevölkerungsschichten teilte. Mit seiner „wilden Energie, dem unerschrockenen Auftreten und den freien, rationalen Ansichten“ (Odagiri 1975: 673) sprengte Oda den bis dahin vertrauten Rahmen der Reiseliteratur. Die 1968 aus der Erzählung *Doro no sekai* 泥の世界 („Schlamm-Welt“) erwachsene Erzählung *Gendaishi* 現代史 („Moderne Geschichte“) nimmt für Odagiri eine Vorreiterrolle des neuen Denkens (現代思想) ein, denn [...] 何かの既成の思想や観念に従ってでなく、現にあるがままの生活者としての現代のなま身の個人のがわから、人間としての自然かつ当然な要求や反撥力をとらえ、ひきだし、それを実際に可能な具体的な行動の形の創意によって組織する、という方向で新しいスタイルの文学的な思想家・思想的な文学者として現れた。 (Odagiri 1975: 673)

⁷⁸ Die Themen Religion und Politik finden sich auch in den Werken von Matsugi Nobuhiko wieder. So spielt die Erzählung *Same* 鮫 („Haie“) aus dem Jahr 1963 in der Zeit des Ōnin-Krieges, eine Epoche der rapiden Verbreitung des Reine-Land-Glaubens (Jōdo shinshū 浄土真宗) im Volk sowie der politischen Radikalisierung und Instrumentalisierung dieser Glaubensrichtung. Auch sein folgendes Werk *Hikaru koe* 光る声 („Die leuchtende Stimme“) von 1966 beschäftigt sich mit dem Thema Politik diesmal vor dem Hintergrund des Ungarn-Aufstandes von 1956. Die beiden Themen Religion und Politik, die sich daraus ergebenden Konflikte sowie die Verbindung mit dem einfachen Volk wurden auch von vielen anderen Autoren und Autorinnen der sogenannten Introvertierten adaptiert.

⁷⁹ Im Werk *Saredo warera ga hibi...* されどわれらが日々― („Aber unsereiner Tage...“), von Shibata Shō, das 1963 mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichnet wurde, 60 年安保闘争のエピソードのような形で時代への良心とニヒリズムとをやや甘美に描いて、現代の青年文学の一つとして読まれている。 (Odagiri 1975: 674).

⁸⁰ Takai Yūichi, dessen Kurzgeschichte *Kita no kawa* 北の河 („Der nördliche Fluss“) 1965 mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichnet wurde, „verweigert sich der künstlichen Überproduktion, und hat bis vor kurzem 20 Jahre lang als Berichterstatter stetig nach einer eigenen Welt gesucht [...]“ (Odagiri 1975: 675).

⁸¹ Kita Morio konstruiert in *Yoru to kiri no sumi de* 夜と霧の隅で („In den Winkeln von Nacht und Nebel“) von 1960 „[...] fiktiv eine völlig eigenständige melancholische Romanwelt“ (Odagiri 1975: 676).

⁸² Yamakawa Masao beschreibt in seinem Werk *Kaigan kōen* 海岸公園 („Der Park an der Meeresküste“, 1961) „die Leiden des einsamen Selbst inmitten der Familie und den Beziehungen zwischen Männern und

Es sind dies Kurahashi Yumiko 倉橋由美子 (1935-2005), Kōno Taeko, Ōba Minako, Setouchi Harumi 瀬戸内晴美, heute bekannt unter dem Ordensnamen Setouchi Jakuchō, Enchi Fumiko 円地文子 (1905-1986), Ōhara Tomie 大原富枝 (1912-2000), Shibaki Yoshiko 芝木好子 (1914-1991) und Akimoto Matsuyo 秋元松代 (1911-2001).

Bis anhin wurden Autoren und Autorinnen aufgrund ihres Geschlechts von der – männlich dominierten – Literaturkritik gänzlich unreflektiert unter dem Label *joryū bungaku* 女流文学 (Frauenliteratur) eingereiht und so automatisch von aktuellen Debatten um Stand und Stossrichtung der Literatur ausgeschlossen. Viele Autoren und Autorinnen kämpften gegen diese Schubladisierung an, da sie in ihr die Gefahr der Ausgrenzung erkannten. Zu

Frauen in einem soliden, realistischen Stil“ (Odagiri 1975: 676).

⁸³ Maruya Saiichi geht in seinem zwischen 1952 und 1962 in der Zeitschrift *Chitsujo* 秩序 fortlaufend publizierten Werk *Ehōba no kao o sakete* エホバの顔を避けて („Jehovas Gesicht meidend“) „innerlichen Gedanken nach“ (Odagiri 1975: 676) und beschreibt in *Sasa-makura* 笹まくら („Das Bambusgras-Kissen“) von 1966 anhand seines Protagonisten: „Der schwierige Prozess des Protagonisten, der während der Kriegszeit die Soldatenrolle verweigert und sich bis zur Niederlage [Japans] ständig auf der Flucht befindet, und der Prozess, wie er als Angestellter in einer Privatuniversität zunächst zwar als Held, zunehmend jedoch kalt angesehen wird, werden anhand dieser fiktionalen, atypischen Figur [beschrieben]. Die unrealisierten Träume des Autors während und nach dem Krieg, sowie die angestaute Kritik sind lebhaft literarisch ausgedrückt. Es ist auch eines der repräsentativen Werke für die Antikriegsliteratur nach dem Krieg.“ (Odagiri 1975: 676).

⁸⁴ Saki Ryūzō schreibt zum einen über politische Themen, wie z.B. die Konflikte zwischen Grossunternehmen und Arbeitergewerkschaften. Ein Beispiel dafür ist das Werk *Jankenpon kyōtei* ジャンケンポン協定 („Das Schere-Stein-Papier-Abkommen“, 1963). Zum anderen „suchte er die wunden Punkte seiner Zeit auf, wie Okinawa oder einsame Inseln und lebte dort, [...] und es gibt auch Werke, in denen er in Form des *Shishōsetsu* sein schwankendes Leben dort beschreibt“ (Odagiri 1975: 677).

⁸⁵ Die Erzählung *Furandoru no fuyu* フランドルの冬 („Flämischer Winter“) aus dem Jahr 1967 von Kaga Otohiko dreht sich um einen japanischen Arzt, der in einem grossen Spital in Flandern angestellt ist. Dort beschreibt er „die Krise, die in den blossliegenden Herzen (*hadaka no kokoro* 裸かの心) und in der Psyche (*seishin* 精神) ihren Verlauf nimmt“ (Odagiri 1975: 677).

⁸⁶ Das Thema Religion findet sich auch in den Werken Ogawa Kunios wieder, der sich wiederholt mit dem Christentum befasst. So zum Beispiel in *Aporon no shima* アポロンの島 („Die Insel des Apollo“, 1953-1956): „Er fand Beachtung wegen seines kontrollierten und überlegten, klaren Stils, und später, weil er sich, von seinem persönlichen Werdegang bis zu den Menschen des frühen Christentums mit verschiedensten Themen befasste.“ (Odagiri 1975: 678).

⁸⁷ Tsuji Kunio beschreibt in seiner längeren Erzählung *Natsu no toride* 夏の砦 („Festung des Sommers“) aus dem Jahr 1966 „in einem zähflüssigen, abstrakten Stil den modernen „Verlust des Lebens“ (生の失墜 *sei no shittsui*)“ (Odagiri 1975: 678), wandte sich danach jedoch anderen Themen wie dem Algerienkrieg zu und widmete sich schliesslich dem Verfassen von historischen Erzählungen (*rekishi shōsetsu* 歴史小説).

Recht, wie sich am Beispiel Odagiris erkennen lässt. Denn obwohl gerade die Merkmale, mit denen er Kōno Taekos Literatur beschreibt, sich anbieten für die Kategorisierung unter dem Begriff *Naikō no sedai*, wird sie gesondert aufgeführt.

Kurahashi Yumiko wurde bekannt mit der satirischen Abrechnung mit der Kommunistischen Partei Japans *Parutai* パルタイ („Die Partei“, 1960). Dabei entfaltet sie einen, wie Odagiri sagt, ungewöhnlichen Schreibstil für eine japanische Autorin. Es wird hier allerdings noch zu klären sein, durch welche Merkmale sich denn der „typische“ Schreibstil japanischer Autoren und Autorinnen auszeichnet. Ihre Kritik an der kommunistischen Partei Japans setzt Kurahashi in *Sumiyakisuto Q no bōken* スミヤキスト Q の冒険 („Die Abenteuer des Sumiyakisten Q“) aus dem Jahr 1969 fort.

Die Autoren und Autorinnen Kōno Taeko und Ōba Minako, beide heute aus der japanischen Nachkriegsliteratur nicht mehr wegzudenken, waren zum Zeitpunkt von Odagiris Ausführungen noch nicht lange Teil der literarischen Szene und verkörperten nicht zuletzt als Schriftstellerinnen eine neue Generation von Frauen.

Kōno Taeko zeichnet sich in Werken wie *Yōjigari* 幼児狩り (dt. *Knabenjagd*, 1962) und der 1963 mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichneten Erzählung *Kani* 蟹 („Krabben“) aus durch die „Delikatesse der selbstquälerischen und masochistischen Empfindungen, Seelenzustände und Phantasien des Ichs ihrer im Inneren starken Protagonisten und Protagonistinnen, die sich in kompliziert verwickelten Geschlechterbeziehungen befinden, und ihre bemerkenswerte Ausdruckskraft [...]“ (Odagiri 1975: 678).

Ōba Minako, die 1968 schlagartige Bekanntheit erlangte mit ihrem mehrfach preisgekrönten Werk *Sanbiki no kani* 三匹の蟹 („Drei Krabben“) beschreibt

„[...] in einem authentischen Stil den isolierten, öden Alltag der Protagonistin, [...] in dem sich die Familie weitgehend aufgelöst hat. Ihre Fähigkeit, die innere Leere [der Protagonistin] und deren Befindlichkeit im Ausland genauestens zu beschreiben, ist bemerkenswert. Die darauf folgenden Werke variieren in ihrer Machart, doch in Texten wie *Yūreitachi no fukkatsusai* („Das Osterfest der Geister“) (Februar 1969 in *Gunzō*) zeigen sich die Weiterentwicklung der Welt von *Sanbiki no kani*, sowie der Schreibweise.“ (Odagiri 1975: 678)

Die Auflösung der Familie sowie das Leben im Ausland stehen in dieser ersten Schaffensphase Ōbas im Mittelpunkt. Obwohl seit der Moderne zahlreiche japanische Autoren im Ausland gelebt und diese Erfahrung auch literarisch verarbeitet hatten, nimmt Ōba als Autorin eine Sonderrolle ein. Seien es die Deutschland-Romane Mori Ōgais oder die Berichte eines Natsume Sōseki aus England, stets dreht sich die Erzählung um männliche Protagonisten und ihre Wahrnehmung des Auslandes. Sämtliche Werke Ōbas hingegen sind aus

der Sicht einer weiblichen Protagonistin geschildert und haben neben der Beschäftigung mit dem Ausland eine gleichsam doppelt gebrochene Frage zur Rolle der Frau in Gesellschaft und Familie zum Thema. Gerade in Ōbas frühen Werken ist der Einfluss der in den 1960er-Jahren in Nordamerika populären Frauenbewegung zu erkennen. An die Auseinandersetzung mit dem Leben als Frau im Ausland knüpft sich der Versuch, die Frauenrolle aus einer anderen Perspektive neu zu formulieren. Diese Thematik war jedoch der männlich dominierten japanischen Literaturkritik der 1970er-Jahre noch allzu fremd, so dass ihr auch in Odagiris Ausführungen keine Beachtung zukommt.

Viele Autoren und Autoren und Autorinnen der Introvertierten Generation standen miteinander in losem Kontakt. Eine gemeinsame Agenda existierte jedoch ebenso wenig wie ein kollektives Manifest. Takahashi, Oda, Matsugi und Shibata standen miteinander in Kontakt; für die übrigen Autoren und Autorinnen, die Odagiri der *Naikō no sedai* zuordnet, gibt es ansonsten keinerlei Hinweise auf eine Gruppendynamik oder ein Zusammengehörigkeitsgefühl.

Die Publikationsorgane der jungen Autorengeneration waren die zwischen März 1960 und Februar 1962 vom Verlag *Chikuma shobō* herausgegebenen Zeitschriften *Ningen toshite* 人間として („als Mensch“) sowie in kleineren Auflagenzahlen erscheinende Literaturzeitschriften wie die von Inoue Mitsuharu 井上光晴 herausgegebenen Zeitschriften *Henkyō* 辺境 und *Bungakuteki tachiba* 文学的立場 der Nihon kindai bungaku kenkyū gurūpu 日本近代文学研究グループ.

In der späteren Hälfte der Shōwa 30er Jahre [um 1955] gaben Takahashi und Oda, die von völlig verschiedener Herkunft waren, gemeinsam eine solche Zeitschrift heraus und wagten sich von neuem in die angespannte Auseinandersetzung mit dem von sich selbst entfremdeten Menschen des „Hochwirtschaftswachstums“ vor. Daraus ergab es sich, dass sich, wie sie auch selbst ausführen, inmitten der zunehmend ausgehöhlten Nachkriegsdemokratie die Tradition der Nachkriegsliteratur als neuerliches Klingenkreuz zwischen Existenz und Gesellschaft entwickelte. (Odagiri 1975: 672)

Odagiris Überblick über die neuesten literarischen Entwicklungen aus dem Jahr 1975 umfasst sehr unterschiedliche Repräsentationsformen und erzählerische Tendenzen. Auch inhaltlich reicht das Spektrum von Antikriegsliteratur über Literatur von koreanisch-stämmigen Autoren, politische Satiren, die Auseinandersetzung mit religiösen Fragen sowie historische Romane. Die Introvertierte Generation ist nur eine dieser unterschiedlichen Tendenzen und Strömungen. Zwar gibt Odagiri einige Autoren und Autorinnen an, die er un-

ter dem Begriff *Naikō no sedai* gruppiert (Furui Yoshikichi, Kuroi Senji, Gotō Meisei, Kashiwabara Hyōzō, Saegusa Kazuko, Abe Akira). Bei den Autoren und Autorinnen wie Kōno Taeko und Ōba Minako jedoch bleibt eine klare Zuteilung aus. Die Fragwürdigkeit einer nach Geschlechtern gesonderten Literaturkritik ist viel diskutiert worden, und man ist heute davon abgekommen, wie z.B. die in Kürze zu besprechende Arbeit „*Naikō no sedai*“ron 「内向の世代」論 („Erörterung der „Introvertierten Generation““) von Furuya Kenzō aus dem Jahr 1998 belegt.

2.1.1.6 Matsuhara Shin'ichi (1978)

Im Unterschied zu den bisher angeführten Kritikern, die sich bis auf Odagiri selbst als zur introvertierten Generation zugehörig wahrnehmen und darstellen, bietet Matsuhara Shin'ichi einen Blick „von aussen“ auf diese Gruppierung. Sein Standpunkt unterscheidet sich zunächst insofern von dem der den introvertierten Autoren nahestehenden Kritikern, als er nicht bloss die literarische Gestalt einer Zeitströmung sucht, sondern die Rolle der Literatur darin sieht, dem einfachen Volk eine Stimme zu verleihen. Als eine Autorin, die dieses Ideal verkörpert, nennt er Ishimure Michiko 石牟礼道子 (*1927), die z.B. in ihrem Werk *Kukai jōdo – waga minamatabyō* 苦海浄土—わが水俣病 (1968; dt. 1995 „Paradies im Meer der Qualen“) die durch die industrielle Umweltverschmutzung verursachten Leiden der Bevölkerung aus verschiedenen Perspektiven, unter anderem auch aus der Perspektive der Betroffenen und in deren Dialekt, beschreibt.

Für Matsuhara stehen die Autoren und Autorinnen der introvertierten Generation im Gegensatz zu dieser Form der Literatur. Doch darin, dass er es für notwendig erachtet, durch das Schreiben das eigene Leiden und das der anderen zu verbinden, wird ersichtlich, dass er den Autoren der introvertierten Generation näher steht als es auf den ersten Blick scheint.

2.1.1.7 Furuya Kenzō (1998)

In seinem 1998 erschienenen Werk „*Naikō no sedai*“ron 「内向の世代」論 („Erörterung der „Introvertierten Generation““) nennt Furuya Kenzō 古屋健三 als Repräsentanten der introvertierten Generation die folgenden zehn Autoren und Autorinnen und Autoren: Abe Akira, Sakaue Hiroshi 坂上弘 (*1936), Furui Yoshikichi, Gotō Meisei, Kuroi Senji, Takai Yūichi, Ōba Minako, Tomioka Taeko 富岡多恵子 (*1935), Ueda Miyoji und Oga-wa Kunio.

Nach einem historischen Überblick über die Entstehung bzw. Formierung der introvertierten Generation beschäftigt sich Furuya mit der veränderten Rolle der Literaturkritik und den sich daraus ergebenden Auswirkungen auf den Literaturmarkt bzw. der Rezeption der neuen Autorengeneration.

Als Introvertierte Generation bezeichnet er in Übereinstimmung mit Odagiri die sechste Nachkriegsgeneration.

Furuya ergänzt, dass die Klassifizierung in Generationenschritten nach dem Krieg bei der introvertierten Generation, also der sechsten Nachkriegsgeneration endet. Dafür gibt er verschiedene Gründe an: „Die moderne Literatur Japans (*Nihon no kindai bungaku* 日本 の近代文学), die sich seit der Meiji-Zeit kontinuierlich weiter entwickelt hatte, erlebt eine grundsätzliche Veränderung“ (1998: 8). Ausserdem hat ihm zufolge die Introvertierte Generation thematisch und formal eine Grenze überschritten, bei der es für die nachfolgenden Autoren kein Zurück mehr gibt. Dazu kommen Veränderungen innerhalb des Bundan, die sich vor allem in einer Neudefinition der Kritikerrolle abzeichnen: Im Zusammenspiel von Autoren und Kritikern hatten grundlegende Änderungen stattgefunden. Ihm zufolge sind dem Umkreis der Autoren der introvertierten Literatur besonders viele Kritiker erwachsen. (1998: 15). Die Literaturkritik fungierte nicht mehr länger als „neutrale“ Bewertungsinstanz über die Qualität von Literatur und besteht nicht mehr länger aus „Anatomen oder Schiedsrichtern, sondern Köchen, die die Literatur nach dem eigenen Geschmack würzen“ (Furuya 1998: 15f). Die gewandelte Rolle der Literaturkritik lässt sich auch anhand der plötzlich zahlreich erscheinenden neuen Literaturzeitschriften nachverfolgen, wie z.B. *Yasei jidai* 野性時代 (ab 1974); *Umi* 海 (ab 1969), *Subaru* すばる (ab 1970) und *Ningen toshite* 人間として (ab 1970).

Nach Furuya finden sich in der Literatur der *Naikō no sedai* sämtliche Elemente der modernen Literatur Japans, da die Introvertierten als deren letzte Vertreter gleichsam alles akkumuliert hätten.

Dies ist die Makroebene (マクロな視野), vor deren Hintergrund er die einzelnen Autoren und Autorinnen der introvertierten Generation anhand ihrer Werke untersucht.

Furuya geht auf Odagiris Essay (Odagiri 1971a, 1971b) ein und interpretiert diesen als Warnung, da er in der neueren Literatur auf eine sich erneut abzeichnende Tendenz zu einer „Flucht nach Innen“ (Furuya 1998: 9) hinweise, weil „[...] die japanische Literaturwelt (*bungakukai* 文学界) die gleiche Wendung nach innen und Anzeichen für Autismus zeigt wie diejenige der frühen Shōwa-Zeit [1925-1931]. [Odagiri] hegte Besorgnis angesichts des Gefühls der Machtlosigkeit, angesichts der Zeitumstände, [...]“ (Furuya 1998: 9). Der Essay sei – ohne konkret Autoren zu nennen, eine Warnung an die neue Schriftstellergeneration, angesichts des Korea- und des Vietnamkrieges wieder ins Fahrwasser des Krieges zu verfallen.

Furuya zeichnet die Geschichte der introvertierten Generation anhand von relevanten Aufsätzen nach, die er kritisch beleuchtet und in Zusammenhang stellt. Der Aufsatz Okuno Takeos 奥野健男 mit dem Titel „Bungaku ni okeru genfūkei” 文学における原風景 („Die ursprüngliche Landschaft in der Literatur“), der ab 1970 in der Zeitschrift *Subaru* erschien stellt neben Maeda Ais 前田愛 von September 1979 bis Januar 1980 in vier Teilen in Bungakukai 文學界 publiziertem Aufsatz „Kūkan no bungaku e – toshi to Naikō no sedai“ 空間の文学へ—都市と内向の世代 („Für eine Literatur des Raums – Die Städte und die Introvertierte Generation“) eine interessante Annäherung an die Frage nach dem Raum dar. Einen postmodernen Zugang findet sich in Karatani Kōjins Abhandlung *Shūen o megutte* 終焉をめぐって („Über das Lebensende“, 1990). Hier vergleicht er die Literatur nach 1970 mit derjenigen der 1910er Jahre und zieht Parallelen. Eine davon ist zum Beispiel die Wendung nach innen in einer Zeit der Internationalisierung.

Schliesslich geht es Furuya darum, eine Art Grundhaltung der Introvertierten Generation herauszukristallisieren, in der neben der Introvertiertheit auch die Bedeutung der Erinnerung mitschwingt: „Sind nicht die Introvertierte Generation in ihrer Grundhaltung vielleicht jene Autoren, die im Spiegel ihrer eigenen Gedanken in befremdliche Landschaften hineinschauen?“ (1998: 25f) Demnach ist die Literatur der Introvertierten durch das kindliche, reale Erleben des Krieges geprägt:

Verglichen damit [Ōes von den direkten Kriegsgeschehnissen unbeschattete Kindheit in Shikoku] ist [der Krieg] für die *Naikō no sedai* kein Abenteuer aus einem Buch, sie haben die wirkliche Angst erlebt. Gotō Meisei, der in Nordkorea ständig auf der Flucht vor den russischen Soldaten war. Furui Yoshikichi, der die Luftangriffe von Tokyo voller Angst miterlebte. Takai Yūichi, der nach dem frühen Tod seiner Mutter verwirrt in Tōhoku zurückblieb. Sakaue Hiroshi, der sich mit den Schwierigkeiten des Kagoshima-Dialektes herumschlug. Für sie alle war es kein Märchen, das das Herz hüpfen liess, sondern ein Alltag, wie wenn man den Mund voller Sand hat. (Furuya 1998: 33)

Die Literatur der introvertierten Generation entstand in einer Zeit, in der die Pluralität der Lebensformen sich auszuweiten begann. Klare Leitgedanken verblassten, Tabus begannen sich aufzulösen, und auch das Fehlschlagen von neuen Versuchen wurde zunehmend toleriert. Auf der anderen Seite wurde die konkrete Lebensführung durch die Multioptionalität komplexer und ein Gefühl der Verlorenheit inmitten des Aufschwungs machte sich bemerkbar. Die Autoren und Autorinnen der introvertierten Generation beschreiben ihre Zeit aus der Perspektive einer Generation, die das Wegbrechen der feststehenden Wertvorstellungen der Kriegszeit miterlebt hatte. Die Meinungen über die Introvertierte

Generation sind geschieden. Für die einen Kritiker stellt ihre Literatur lediglich eine Flucht nach innen vor den Schwierigkeiten des Lebens dar; für andere verkörpert die Introvertierte Generation die neue Stimme ihrer Zeit, die mit grosser Klarheit die inneren Räume auslotet.

Was die Autoren und Autorinnen der introvertierten Generation verbindet, sind die durch den Krieg geprägten Kindheitserinnerungen. Die Strapazen und Entbehrungen der Kriegszeit, das Auseinandergerissenwerden der Familie, Erinnerungen an die Evakuierung und den Verlust von Familienmitgliedern, solche Erinnerungen sind es, die sich tief in das kindliche Bewusstsein der Autoren und Autorinnen der introvertierten Generation eingegraben haben.

Das Rückgrat der introvertierten Generation ist [...] nur in der persönlichen Trauer fest und geschmeidig. Die Introvertierten sind keine gewandten Redner, die ihre Gedanken laut darlegen, sondern Autoren, die ruhig und schweigend auf den Grund ihres Herzens hinabsinken. (Furuya 1998: 33f)

Demzufolge ist die Introvertierte Generation keine passive und unpolitische Literatengeneration, sondern ganz im Gegenteil eine Generation von Autoren und Autoren und Autorinnen, deren frühestes Bewusstsein vom Krieg sowie der entbehrungsreichen Nachkriegszeit gezeichnet ist. Die Auseinandersetzung und Literarisierung dieser Erinnerungen kann nur durch ein allmähliches Vortasten in die inneren Räume des Ich geschehen.

2.1.1.8 Kawanishi Masaaki (2001)

In seiner 2001 erschienenen Literaturgeschichte der Shōwa-Zeit *Shōwa bungaku-shi* 昭和文学史 beschreibt Kawanishi Masaaki im Kapitel „Die Introvertierte Generation und ihre Zeit“ zunächst einen fundamentalen Wechsel des Zeitgeistes. Zum einen markiert der Zerfall der Autorengruppe um die Zeitschrift *Bungei* das Ende einer Ära innerhalb der Literatur der Shōwa-Zeit. Die Autoren Haniya Yutaka, Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 (*1924), Mishima Yukio und Takahashi Kazumi waren die redaktionelle Kerngruppe der auflagenstarken Zeitschrift. Die Krebserkrankung Takahashis sowie der Selbstmord Mishimas führten zur Auflösung dieser Gruppe. Der Selbstmord Mishimas wird bei Kawanishi zum Symbol für das Ende einer Ära stilisiert, wenn er schreibt: „Man kann sagen, dass Mishima Yukios Tod [...] der Tod aller Vorstellungen war, die nicht über die 1970er Jahre hinaus andauern sollten“ (2001: 374).

Das Erscheinen von Furui Yoshikichis Kurzgeschichtensammlung *Sendōjū no hanashi* 先導獣の話 („Leittier-Geschichten“, 1968) und *Enjin o kumu onnatachi* („Die Frauen, die im Kreis sitzen“, 1969) sowie der Erzählung *Yōko* (1970) andererseits markieren den Anbruch einer neuen Zeit. Eine neue Autorengeneration um Terada Hiroshi 寺田博 (1933-2910) übernahm die Redaktion der Zeitschrift *Bungei*. Die Rundgespräche unter dem Titel *Gendai sakka no jōken* 現代作家の条件 („Die Bedingungen der gegenwärtigen Schriftsteller“), an denen sich Abe Akira, Kuroi Senji, Gotō Meisei, Sakaue Hiroshi und Furui Yoshikichi beteiligten, sind nach Kawanishi richtungweisend für die kommenden Tendenzen: „In seinem Überblick über die Literatur der 70er Jahre *Naibu no kisetsu no hōjō* („Fruchtbarkeit der Saison der Innerlichkeit“) weist Kawamura Jirō auf die Zunahme einer „Tendenz, die man als ‚den Weg nach innen‘ bezeichnen müsste“, hin, und verteidigt diese.“ (Kawanishi 2001: 375)

Bei dem in Kapitel 2.1.1.1 besprochenen Aufsatz *Manshū jihen kara 40nen no bungaku no mondai* von Odagiri handelt es sich um eine Reaktion auf diese Sichtweise. Im Unterschied zu Kawamura konnte Odagiri aufgrund seines marxistischen Hintergrundes diese apolitische Haltung nicht billigen.

Kawanishi stellt diesen Generationenwechsel als einen Vorgang dar, der zum einen durch einen altersbedingten Ablösungsprozess der Autoren und zum anderen durch marktstrategische Überlegungen der Verlage ausgelöst wurde.

Es ist das gleiche Phänomen wie das Erscheinen der dritten Neuen [*dai-san no shinjin* 第三の新人] wie Endō Shūsaku, Yasuoka Shōtarō und Shōno Junzō nach der ersten Nachkriegsgeneration [*sengo-ha* 戦後派] mit Haniya Yutaka, Ōoka Shōhei und Takeda Taijun. Nach der Kerngruppe der 60er-Jahre um Yoshimoto Ryūmei, Takahashi Kazumi und Oda Makoto erschien die darauf folgende Introvertierte Generation [*Nai-kō no sedai* 内向の世代] mit Furui Yoshikichi, Gotō Meisei und Kuroi Senji. In der ab dem Jahr 1971 vom Verlag Kawade shobō publizierten Reihe *Shin'ei sakka soshō* 新鋭作家叢書 finden sich Abe Akira, Ōba Minako, Ogawa Kunio, Oda Makoto, Kin Kakuei, Kuroi Senji, Gotō Meisei, Sakaue Hiroshi, Saki Ryūzō, Takai Yūichi, Takubo Hideo, Tsuji Kunio, Furui Yoshikichi, Furuyama Komao, Matsugi Nobuhiko, Maruya Saiichi, Maruyama Kenji, I Feson. Darunter befinden sich auch solche, die von dieser Linie des Kawade shobō abwichen, also nicht zur introvertierten Generation gehörten. Die Linie jedoch, die Introvertierte Generation als Newcomer zu vermarkten, konkretisierte sich ab 1971. (Kawanishi 2001: 376)

Während Odagiri das Erscheinen einer neuen Generation von Schriftstellern als einen historisch bedingten Wechsel des Zeitgeistes aufgefasst hatte, analysiert Kawanishi nicht nur den ideologischen Wandel, sondern bezieht mit seinen Überlegungen zum zunehmenden Einfluss der Verkaufsstrategien der Grossverlage auch ökonomische Faktoren mit ein.

Welche literarischen Charakteristika schreibt Kawanishi der Literatur dieser neuen Generation zu? Welche thematischen und inhaltlichen Eigenheiten führt er an zur Begründung einer neuen Ära?

Ausgehend vom Kernthema der – oft aus kindlicher Perspektive erlebten – Erfahrung der Kriegszeit lassen sich grob drei Themenkomplexe unterscheiden:

1. Verlust und Auseinanderbrechen der Familie
2. Erinnerungen an die Kriegszeit
3. Versagen der rationalen Möglichkeiten Kommunikation

Das verbindende bibliographische Element der Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* ist der Krieg, den die meisten von ihnen als Kinder oder Jugendliche miterlebt hatten. Das oft beschriebene Gefühl der Isolation und Einsamkeit wird genährt durch die Erfahrung des Auseinanderbrechens der Familie durch den Krieg. Dazu kommen später die neuen Möglichkeiten der Lebensgestaltung in der Nachkriegsgesellschaft. Die Erinnerungen an die Kriegszeit, wie der kriegsbedingte Tod und Verlust von Familienmitgliedern, die Atombomben über Hiroshima und Nagasaki und die totale Zerstörung durch den Krieg prägten die frühen Erinnerungen der Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai*. Das Erleben von Dingen, die das menschliche Fassungsvermögen übersteigen, und die gestörte Kommunikation der Kriegszeit haben vermutlich ein Weiteres dazu beigetragen, das Vertrauen in die rationale Kommunikation zu schwächen.

Die relativ späte Verarbeitung von Kriegserinnerungen bzw. Kindheitserinnerungen aus der Kriegszeit ist nach Kawanishi typisch für die *Naikō no sedai*. Themen wie Verlust, Einsamkeit und Isolation kehren ständig wieder und verknüpfen sich mit den lebhaften Erinnerungen an die Kindheit. Es ist, als ob längst Verschüttetes sich mit gespenstischer Vitalität in der Gegenwart der Nachkriegszeit einnisten wollte und so auf einem Platz in der Gegenwart bestehe⁸⁸. Die erschreckende Frische der Erinnerungen ist vielleicht am treffendsten mit den Worten ausgedrückt, die die Gefühle des Protagonisten aus Takai Yūichis *Shōnen tachi no senjō* 少年たちの戦場 (1967) beschreiben, als er das Tagebuch eines verstorbenen Lehrers entdeckt und liest: „Was als Erinnerung an eine allzu weit zurückliegende Vergangenheit hätte weggeräumt sein sollen, war mit einer die Wirklichkeit übersteigenden Realität wieder lebendig geworden.“ (Kawanishi 2001: 397) Miki Taku 三

⁸⁸ Vgl. auch die Metaphorik Odagiri Hideos in Odagiri 1971 a und 1971b.

木卓 (*1935) beschreibt in der Kurzgeschichtensammlung *Warera Ajia no ko* われらアジアの子 („Wir Kinder von Asien“, 1973) seine Kindheitserinnerungen aus der Zeit während dem Krieg, die geprägt waren von Krankheit, Tod und Verlust. Obwohl die Kriegszeit in ferner Distanz liegt, taucht das Thema immer wieder auf. „Man hinterfragt das Gewicht der zwanzig Jahre, die vergangen sind, seit 1952 die Wunden Nachkriegsjapans blossgelegt wurden. [...] Die Vorstellung, 71/72 zu einem Wendepunkt zu machen, ab dem man sich in der Nachkriegszeit befindet, ist vage. Durch die verflossene Zeit wird das Verschwommene augenfällig, und die Gestalt der Japaner selbst verblasst in dieser Vagheit. „ (Kawanishi 2001: 415). In der Erzählung *Jūgonen no shūi* 十五年の周囲 („Im Umkreis von fünfzehn Jahren“, 1955) beschreibt Miura Tetsurō 三浦哲郎 (1931-2010) die Kriegserlebnisse aus der Sicht eines jungen Mannes, der zum Zeitpunkt der Kriegsniederlage fünfzehn Jahre alt war, und zeigt, wie sich das eigene Innere und die Aussenwelt widerspiegeln (vgl. Kawanishi 2001: 447).

Takubo Hideo 田久保英夫 (1928-2001) beschreibt in *Fukai kawa* 深い河 („Tiefer Fluss“, 1969) das Gefühl der apathischen Leere, die den Protagonisten angesichts des Koreakrieges überkommt. Weder die von der Richtigkeit des Krieges überzeugte amerikanische Seite noch die den Krieg passiv unterstützende japanische Seite erscheinen ihm richtig und er empfindet angesichts dieser Situation eine bedrückende Leere. Auch Kaga Otohiko gab an, als Kind an das militärische Japan und die Göttlichkeit des Tennō geglaubt zu haben. Als Erwachsener lehnt er diese Seite aus seinem Leben nicht vollständig ab, sondern verarbeitet die inneren Konflikte in seinen Werken, wie z.B. in *Ikari no nai fune* 錨のない船 („Schiff ohne Anker“, 1982). Mit den Augen eines Literaten, der die Kriegszeit erlebt hatte, deckt er die Mechanismen von Mittäterschaft und Opferstatus auf, in dem das Selbst „Mittäter im Krieg und gleichzeitig Opfer, bewusst Handelnder und gleichzeitig unreifer Denker gewesen war“ (Kawanishi 2001: 431).

Hier ist bereits eine der möglichen Ursachen für den dritten thematischen Schwerpunkt dargelegt: die Zweifel an der Möglichkeit eines Weltverständnisses auf rein rationaler Basis. Die Rhetorik des Krieges im Kindesalter und die Erfahrung von Kommunikationsschwierigkeiten in der Zeit der zunehmenden Internationalisierung Japans im Erwachsenenalter lassen tiefe Gräben des Unverstehens aufklaffen. Das fehlende Vertrauen in funktionierende Grundlagen der Kommunikation kann unter anderem ein Grund sein für die Neigung zu Sprachexperimenten, Wortspielen und Neologismen, die zu den formalen Charakteristika der Literatur der *Naikō no sedai* zählen. Die Schwierigkeit des gegenseitigen Verstehens durch rein rationales Überlegen kommt z.B. zum Ausdruck, wenn Gotō Meisei seinen Protagonisten des Romans *Nazo no tegami o meguru sūzū no tegami* 謎の手紙をめぐる数通の手紙 („Einige Briefe um einen rätselhaften Brief“, 1983) schreiben

lässt: „Umso ernsthafter man über etwas nachdenkt, desto tiefer sinkt man in den Abgrund des Unbegreiflichen [...]“ (Kawanishi 2001: 409).

In den Schilderungen der Kriegszeit findet sich auch das Motiv des Verlustes und des Auseinanderbrechens der Familie. So beschreibt beispielsweise Takai Yūichi im weiter oben erwähnten *Shōnen tachi no senjō* die Phase der Evakuierung der Kinder. Im Juni 1944 wurden per Kabinettsbeschluss Schulkinder von 8 bis 12 Jahren aus den grösseren Städten auf der japanischen Hauptinsel aufs Land evakuiert. Das bedeutete für die betroffenen Kinder eine Trennung von der Familie auf ungewisse Dauer und ohne die Gewissheit eines Wiedersehens. Für viele Kinder war der Ortswechsel, die damit verbundene Unsicherheit sowie die schlechte Qualität der Nahrungsmittel eine grosse Belastung.

Die veränderte Lebensweise der Kernfamilie, die sich immer häufiger in *danchi*-Siedlungen abspielte, trug ebenfalls zum Zerfall der Familie bei. Die Grossfamilie in der dörflichen Gesellschaft verschwand zunehmend und wich der isolierten Kleinfamilie im urbanisierten Umfeld. Der fehlende Rückhalt in der Gemeinschaft sowie das Gefühl von Einsamkeit und Isolation finden sich bei zahlreichen Autoren der *Naikō no sedai*. Kawanishi bezeichnet die Literatur der *Naikō no sedai* an einer Stelle als die „Literatur derjenigen, die ihre Heimat verloren haben“ (2001: 453f).

Doch nicht nur der Verlust, auch der Ausbruch aus den familiären Strukturen ist ein häufiges Thema.

Dazu gehört auch die Verweigerung der herkömmlichen Frauenrolle. In Kuroi Senjis Erzählung *Gunsei* 群棲 (1981-94) beispielsweise sind verschiedene Formen der weiblichen Verweigerung dargestellt: eine Protagonistin weigert sich, Kinder zu haben, eine andere droht auszuziehen, falls sie mit der gealterten Schwiegermutter zusammenleben müsse, und wieder eine schlägt das Angebot aus, ihrem Mann in die Versetzung zu folgen. Die fehlende Kommunikation in der Familie und zwischen den Ehepartnern drückt Kuroi mit Geräuschen aus, einerseits das Ausbleiben von gewohnten Geräuschen wie dem Schlagen einer Uhr, oder aber das Eindringen verschiedener ungewohnter Töne in den Alltag wie Sirenen des Krankenwagens, Telefon, das Gurgeln von Wasser in den Rohren. Es wird deutlich, dass die Veränderungen der bisherigen Frauenrolle von den Männern abgelehnt und mit Abwendung quittiert wird, da diese die Orientierung zu verlieren drohen. Es ist hier anzumerken wie bedauernswert es ist, dass Kawanishi sich ausschliesslich auf die männliche Sicht beschränkt. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass er völlig unreflektiert über den „Egoismus der Hausfrauen“ (2001: 417f) schreibt. Gerade hierin erkennt er aber zum Beispiel die oben erwähnte Intention Kuroi Senjis. Denn *Gunsei* ist das Portrait einer bröckelnden heilen Vorstadtwelt, und somit eine Parodie auf den gesellschaftlichen Wandel. Während die Männer in Ratlosigkeit stagnieren, ergreifen die Frauen die Chance, ihre althergebrachten Rollen zu hinterfragen und neue Wege zu beschreiten.

Allgemein ist an dieser Stelle anzumerken, dass der Neudefinition der Frauenrolle, wie sie in den 1970er Jahren durch den Einfluss des Feminismus auch in Japan zunehmend diskutiert wurde, von vielen Autoren der *Naikō no sedai* mit Ablehnung begegnet wurde. Gleichzeitig aber findet sich eine unendliche Sehnsucht nach der Frau als Verkörperung eines „Anderen“, als wäre der weibliche Körper das Tor zu einer anderen, verloren gegangenen archaischen Welt. Eines der prominentesten Beispiele dafür ist die Figur Yōko⁸⁹ in Furui Yoshikichis gleichnamigem Roman, in der sich Verunreinigung (*kegare* 穢れ) und reinigende Elemente (*kiyomeyō to suru mono* 浄めようとするもの) in noch ungeteiltem Zustand befinden (*mibunka no mama ni kyōsōn shite iru* 未分化のままに共存している). In der Geschichte um den Ich-Erzähler und Yōko scheint „die Form der mythischen Liebe“ (*shinwatekina ai* 神話的な愛) (Kawanishi 2001: 378) auf.

Bezeichnenderweise findet sich in Kawanishis Ausführungen keine der *Naikō no sedai* zugeordnete Autorin, was suggeriert, dass die *Naikō no sedai* eine Angelegenheit ausschliesslich männlicher Autoren gewesen sei. Frauen bleiben in der Rolle der „Beschriebenen“. Diese mangelhafte Darstellung ist deswegen besonders bedauerlich, weil zur *Naikō no sedai* auch namhafte Autoren und Autorinnen gezählt werden, die in ihren Texten der weiblichen Perspektive einen eigenständigen Ausdruck geben. Eine Begründung dafür mag wohl im folgenden Zitat zu finden sein:

Die wichtigsten Werke Kuroi Senjis drehen sich um die Frage, wie der Mensch aus der Sicht eines Mannes leben muss. Ob sich diese Realität in derjenigen der weiblichen Autoren (*josei sakka*) der gleichen Generation, die sich fragen, wie der Mensch aus der Sicht einer Frau leben muss, vollständig widerspiegelt? Etwa zwanzig Jahre nach dem Krieg beginnt sich der Gedanke zu festigen, dass Männer und Frauen zur gleichen Spezies gehören und zusammen leben. (Kawanishi 2001: 416)

Hat sich diese Sichtweise bei Kawanishi noch nicht ganz fixiert? Warum konzentriert er sich in seiner Darstellung der introvertierten Generation und ihrer Zeit ausschliesslich auf männliche Autoren? Die Frauenfiguren dieser Autoren sind leere Projektionsflächen ohne die Möglichkeit eigener Ausdrucksformen. In ihnen spiegeln sich die Wünsche, Phantasien und Ängste einer Autorengeneration. Die eigenständige Sicht als Subjekt der weiblichen Autoren und Autorinnen wird in Kawanishis Werk aus dem Jahr 2001 (!) auf geradezu erschreckende Weise immer noch ausgeblendet.

Die Schilderung archaischer Strukturen, die Sehnsucht nach einer mystischen Liebeserfahrung sowie die Beschreibung der Sexualität als Ausdruck urtümlicher Vitalität reflek-

⁸⁹ Furuya Kenzō äussert die These, dass ohne Yuri aus *Sanbiki no kani* (vgl. Kapitel 4) die Figur Yōko in ihrer Radikalität nicht möglich gewesen wäre (Furuya 1998: 213).

tieren den Wunsch nach einem Rückhalt in alten, schon immer dagewesenen Strukturen. Gerade in einer Zeit der raschen Modernisierung und Urbanisierung ist das Aufbrechen dieses „Heimatwunsches“ bezeichnend. Häufig wird die Frau als Objekt und Projektionsfläche für männliche Wünsche nach Rückführung zu originären Lebensformen dargestellt. Das Verschwinden der Grenzen zwischen Phantasie und Realität wird oftmals auch mit Wahnsinn in Verbindung gebracht, wobei eine klare Trennung zwischen psychotischen Wahnvorstellungen und schamanistischer Trance nicht immer einfach ist. Die Suche nach einem Rückbezug wird vielfach dermassen umgesetzt, indem Legenden und mythische Erzählungen in die literarischen Texte eingeflochten werden, wie z.B. Ōshiro Tatsuiro 大城立裕 (*1925), in dessen Erzählungen so unterschiedliche Elemente wie die des Staatsshintō, Onmyōdō und Buddhismus zu finden sind.

Odagiri hatte der *Naikō no sedai* noch Ideologielosigkeit und ein beunruhigendes Mass an Gleichgültigkeit in politischen Belangen vorgeworfen. Kawanishi relativiert diesen Vorwurf dreissig Jahre später, mit der Ansicht, dass innerhalb von gesellschaftlichen und politischen Konflikten ein starker Fokus auf die inneren Konflikte gelegt wird.

Nach den inhaltlichen und thematischen Schwerpunkten der Literatur der *Naikō no sedai* folgt hier ein **Überblick über die bei Kawanishi angeführten formalen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel.**

Viele Autoren und Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* grenzen sich deutlich von der Tradition des *Shishōsetsu* 私小説 (Ich-Roman) ab. Takai Yūichi beispielsweise soll den *Shishōsetsu* richtiggehend gehasst haben, denn „so oft *Shishōsetsu*-Schriftsteller auch „ich“ schreiben mögen, vollständig zu Papier bringen werden sie doch nie“ (Kawanishi 2001: 397).

Oftmals verschwindet das Ich gänzlich. Den Introvertierten geht es nicht um das *Shishōsetsu*-hafte Erzeugen von Realität durch die Niederschrift des Gewesenen, das sich doch stets nur im begrenzten Blickwinkel des Erzählers reflektiert. Ihnen geht es um die Suche nach sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, dem Geschehenen und Unaussprechlichen eine literarische Gestalt zu verleihen im Wissen um die Unmöglichkeit einer klaren, auf den Punkt gebrachten Version.

Im Werk *Kaizu* 海図 („Seekarte“, 1980-84) versuchte Takubo Hideo, diese Leere, das Gefühl von etwas Fehlendem als eine eigene Metaphysik herauszuarbeiten, und begann sich mit der Sprache ernsthaft auseinanderzusetzen. „Die Protagonisten dieser Erzählungen haben weder Namen noch Subjekt. Hier verschwindet das „Ich“. Avantgardistische Schriftsteller wie Takubo Hideo, Furui Yoshikichi oder Hino Keizō führen gelegentlich solche Experimente durch. Einer der Gründe dafür ist der Versuch, die Welt des Selbst zu

erweitern. Verwendet man „Ich (*watashi*)“, oder „Ich (*boku*)“ wird der Stil immer vom Subjekt dominiert.“ (Kawanishi 2001: 402f).

In der Erzählung *Shinobu kawa* 忍ぶ川 („Verborgener Fluss“, 1961) bedient sich Miura Tetsurō einer experimentellen Erzähltechnik. Analysiert man einzelne Sätze, bemerkt man, dass das Subjekt „Ich (*watashi*)“ ist, obwohl es im Satz selber nicht vorkommt. Fügt man es ein, zerfällt der Satz in seine Einzelteile und ergibt keinen Sinn mehr (vgl. Kawanishi 2001: 449).

Einzelne Autoren der *Naikō no sedai* lagen näher bei der Tradition des *Shishōsetsu*: „Miki Takus Werke sind gleich wie diejenigen Abe Akiras nahe bei der Tradition des Ich-Romans. Während die Erfahrungen von ‚Ich‘ erzählt werden, wird in Wirklichkeit versucht, eine universelle Existenz des Menschen zu zeichnen.“ (Kawanishi 2001: 425)

Der spielerische Umgang mit der Sprache und sprachliche Experimente sind weitere Charakteristika der Schreibweise der *Naikō no sedai*. Die Suche nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks findet sich auch im Hang zu Wortspielen und der Kreation von neuen Bedeutungen⁹⁰ und Nuancen⁹¹.

Durch Überlagerungs- und Montagetechnik werden die Grenzen zwischen Phantasie und Realität, Traum und Wachen verwischt. Die Protagonisten wandern zwischen Traum und Wirklichkeit, die Grenzen sind überschreitbar. Den Traum bezeichnet Kawanishi explizit als „Vorrichtung“ (*sōchi* 装置) (Kawanishi 2001: 420f). Durch diese Vermischungstechnik mengen sich die Wahrnehmungsebenen, die Figur als wahrnehmendes Subjekt auf der einen Seite, durch den Fokus von anderen Figuren wahrgenommen auf der anderen Seite.

Im Gegensatz dazu wird der Alltag detailliert und genau beschrieben. In der Beschreibung des alltäglichen Lebens finden sich Zeichnungen des eigenen Befindens in diesem Leben, ist es möglich, die Tiefen des Selbst ruhig auszuloten. Den Schreibstil der *Naikō no sedai* beschreibt Kawanishi im Weiteren als „unaufgeregt und elaboriert“ (ebd.: 392) und sagt, dass sie sich „nicht der bisherigen Schreibweisen (*shōsetsu sakuhō* 小説作法) bedient,

⁹⁰ In Furui Yoshikichis *Su* 栖 (1977-79) erschafft er beispielsweise einen völlig neuen Ausdruck und verwendet diesen auch während der ganzen Erzählung. Die Redewendung *ki ga fureru* 気が触れる bedeutet wörtlich übersetzt „verrückt werden“ oder „gerührt sein“, das gleiche wie das homonyme *fureru* 狂れる. Der Ausdruck *ki ga fureru* 気が振れる ist eine Neuschöpfung Furuis, bei der er das zur Redewendung gehörende Verb *fureru* 触れる („berühren“) durch das gleich ausgesprochene Kanji *fureru* 振れる („schwingen, s. neigen“) ersetzt (vgl. Kawanishi 2001: 379).

⁹¹ Auch die Verwendung von Furigana zur Beigabe einer weiteren Lesart (in Abgrenzung zur herkömmlichen Verwendung als Leseweise) erfreut sich grosser Beliebtheit. Ein Beispiel dafür ist der Titel der Kurzge-

キレット
schichte *Kiretsuto* 切処 (1983) von Takubo Hideo. Ähnlich wie die V-förmigen Einschnitte im Gebirge (*ki-reto* 切処) in Takubo Hideo klaffen auch hier schwer überwindbare Abgründe auf in der Kommunikation zwischen Japanern und Ausländern, aber auch unter Japanern auf (vgl. Kawanishi 2001: 405).

sondern einen freien Raum kreiert und sich darin vergnügt“ (ebd.: 411). Welches die „bisherigen Schreibweisen“ sind, und mit welchen Erzählstrategien dieser freien Raum erschaffen wird, darüber schreibt Kawanishi leider nichts.

2.1.1.9 Kanda (2006)

Im Juni 2006 widmete die Literaturzeitschrift *Kokubungaku kaishaku to kanshō* der Introvertierten Generation eine Sondernummer unter dem Titel *Naikō no sedai* 内向の世代。最後の純文学 („Die Introvertierte Generation. Die letzte reine Literatur“).

2.1.1.10 Koyano (2010)

In seinem 2010 erschienenen Band *Gendai bungaku ronsō* 現代文学論争 („Dispute um die Gegenwartsliteratur“) widmet der vergleichende Literaturwissenschaftler Koyano Ton der Auseinandersetzung um die Introvertierte Generation ein eigenes Kapitel: „*Naikō no sedai*“ *ronsō* (1970-74). Er führt das aktuelle Interesse an der *Naikō no sedai* darauf zurück, dass diese sich „jetzt gerade an den wichtigen Positionen des Bundan“ (Koyano 2010: 46) befinde, und nennt folgende Autoren und Autorinnen: Furui Yoshikichi, Gotō Meisei, Takai Yūichi, Kuroi Senji, Ogawa Kunio, Hino Keizō, Abe Akira und Sakaue Hiroshi. Die meisten dieser Autoren seien altersmässig etwas älter als der 1935 geborene Ōe Kenzaburō. Als Kritiker, die er der *Naikō no sedai* zuordnet, nennt er Kawamura Jirō, Akiyama Shun und Karatani Kōjin.

Von der Ausrichtung her konstatiert Koyano Ähnlichkeiten mit den *Dai san no shinjin*, zu denen jedoch im Vergleich zu den noch relativ jungen und wenig bekannten Autoren der Introvertierten Generation mit Ōe Kenzaburō und Ishihara Shintarō bereits namhafte Autoren zählten. Auch dies sei ein Grund für eine Neubenennung dieser Generation gewesen.

Der Auslöser für die Auseinandersetzung um die *Naikō no sedai* war Kawamura Jirōs 1970 erschienener Essay „*Naibu no kisetsu no hōjō – 1970nen no bungaku*“, in dem er am Beispiel von Furui Yoshikichis *Yōko* die Vorzüge einer neuen, phantastischen Literatur hervorhob. Im Gegensatz zu der im Denken der Kriegszeit verhafteten konservativen Literatur sei dieses „Bestreben, sich mit dem Inneren zu befassen“ (Kawamura 1970, zit. Nach Koyano 2010: 48) und die damit verbundene Abkehr vom Realismus der künstlerische Gewinn der jungen Autorengeneration. Die phantastischen Elemente verdanken sich dem Umstand, dass in den Texten der *Naikō no sedai* durch das Alltägliche hindurch auf das Nicht-Alltägliche geblickt werden könne (*nichijō no naka ni hi-nichijō o kaimamiru* 日常の中に非日常を垣間見る) (Koyano 2010: 48). Kawamura sah sich in der Folge heftiger

Kritik von der Seite der marxistischen und linken Literaturkritikern ausgesetzt, die die Tendenz zur Introversion als Regression und Ignoranz der gesellschaftlichen Verhältnisse bezeichneten. Federführend waren hier Ōe Kenzaburō, Ishimure Michiko und Arishima Takeo, aber auch Referenzen auf den Existentialisten Sartre fehlten nicht. In dieser Situation schliesslich ergriff Odagiri Hideo das Wort und verfasste die beiden Essays, die zu Beginn dieses Forschungsüberblicks behandelt wurden. Im Verlauf der Auseinandersetzung wurde der fruchtlose Zustand des modernen Romans (vgl. Okaniwa 1977) mit den stagnierenden Absatzzahlen verglichen und der Disput nahm heftige Formen an. Dennoch kommt Koyano zur Ansicht, dass er einen „leeren Eindruck hinterlasse“ (Koyano 2010: 63) und begründet dies damit, dass sich die eigentlichen Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* kaum an der hauptsächlich von Kritikern geführte Auseinandersetzung beteiligt hätten.

Koyanos darstellendes Verfahren bringt wenig Neues zu Tage, eignet sich aber als gut lesbare und übersichtliche Einführung in die literarische Debatte. Als eigentlicher Beitrag Koyanos kann die Tatsache gewertet werden, dass er die Auseinandersetzung innerhalb der Literaturkritik, welche durch die neuartige Literatur der Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* ausgelöst wurde, als eigenständige Debatte innerhalb der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts aufnimmt.

2.1.2 Forschung zur *Naikō no sedai* in ausserjapanischer Sprache

Die *Naikō no sedai* ist als Begriff kaum bekannt im ausserjapanischen Sprachraum. Bis anhin befasst sich keine Arbeit mit dem Phänomen der introvertierten Literatur; sie wird lediglich am Rande erwähnt. Meist wird die *Naikō no sedai* im Zusammenhang mit dem Schriftsteller Furui Yoshikichi erwähnt, jedoch nicht weiter darauf eingegangen (Origas 2000: 50, Storey 1997: 2). Sie wird als heterogene Autorengruppe bezeichnet, deren Auftreten als Gegenreaktion auf die Politisierung in den 1960er Jahren verstanden werden kann (Hijiya-Kirschner 2001: 239). Die folgende, kompakte Definition lehnt sich an Odagiris Beschreibung (vgl. 2.1.1.1) an:

Furui wird innerhalb der japanischen Literaturszene als einer der Hauptrepräsentanten der sogenannten „introvertierten“ oder „introspektiven“ Generation (*Naikō no sedai*) betrachtet, ein Terminus, den der Literaturkritiker Odagiri Hideo 1971 in die Diskussion einführte und mit dem er eine neu aufkommende Schriftstellergeneration bezeichnen wollte, die – abseits der damals vorherrschenden Ideologien – das eigene Ich und die Existenzgegebenheiten des Individuums ins Zentrum ihrer Werke stellte.“ (May 1997: 253)

Weiter wird der *Naikō no sedai* eine „spät aufbrechende Verunsicherung, ein erschüttertes Ich-Bewusstsein, ein Zweifel an allem, was wir Wirklichkeit nennen“ (Klopfenstein 1993: 243) attestiert, die darauf zurückgeführt wird, dass die Kindheit der meisten Autoren und Autorinnen der introvertierten Generation von den Erlebnissen der Kriegszeit geprägt war:

So begeben sie sich tastend auf eine Suche nach innen, sie konzentrieren sich auf ihre unmittelbare Umgebung, auf ihren Alltag, der von Seltsamkeiten, Ahnungen und Ängsten durchzogen ist. Sie registrieren und sezieren die Beziehungsgeflechte und Fluktuationen unter der Oberfläche des Bewusstseins, die Irritationen, die Emotionen und Wunschvorstellungen, die vorüberziehen, ohne eine Spur zu hinterlassen. Es kommt in manchen dieser Texte ein merkwürdiges Zittern und Schwanken, eine schwer fassbare Erregtheit zum Ausdruck, hinter der nichts als Leere zu sein scheint.“ (Klopfenstein 1993: 243)

Diese neuen Darstellungen des Innen verlangen nach neuen, teilweise experimentellen Erzähltechniken. Mit welchen erzählerischen Mitteln jedoch setzen die Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* das „virtuose Spiel mit Realität und Fiktion“ (Klopfenstein 1993: 244) um?

Dieser Frage geht die vorliegende Arbeit nach. Der besseren Übersicht halber sei an dieser Stelle eine Zusammenfassung gegeben über die in den vorherigen Kapiteln herausgearbeiteten inhaltlich-thematischen und formalen Charakteristika der Literatur der *Naikō no sedai*:

- spielerischer, teils experimenteller Umgang mit Sprache
- Neologismenbildung
- Verwischen der Grenzen zwischen Realität, Traum und Wachen
- Überlagerungs- und Montagetechniken
- interne Fokalisierung
- fluktuierende Perspektive
- Verschwinden des „Ich“
- minutiöse Beschreibung des Alltäglichen
- Ideologieförderung
- Legendenhaftes ist gleichwertig neben Erinnerungen
- Hyperrealismus und Ambivalenz

Es mag verfrüht scheinen, die Autoren und Autorinnen der Introvertierten Generation als Interpreten eines japanischen magischen Realismus zu bezeichnen. Doch liegt in ihrer Art, die Rationalität des Alltags mit surrealen Beschreibungen zu unterwandern, eine poetische Kraft. Mit dieser kann die vorherrschende Sichtweise sublimiert und verloren geglaubte Lebensenergie zurückgewonnen werden. Durch das subtile Spiel mit der Sprache und die Erschaffung von literarischen Bildern, in denen unterschiedliche inhaltliche Ebenen ineinander verfließen, wird das Tor zu verschütteten Erinnerungen geöffnet.

2.1.3 Erzählerische Merkmale der *Naikō no sedai*

Die *Naikō no sedai* ist die Gruppe jener Autoren und Autorinnen, die als letzte Generation die Kriegszeit selbst erlebten, die meisten von ihnen in der Kindheit. Danach folgt die Nachkriegsliteratur von Autoren und Autorinnen, welche den Krieg und die Entbehrungen nur durch zweite Hand kennen. Bei Odagiri, Furui und Kawanishi nimmt die *Naikō no sedai* deshalb eine Funktion als eine Art Grenzmarker zwischen zwei Epochen innerhalb der Shōwa-Literatur ein. Dennoch ist der Begriff *Naikō no sedai* ausserhalb der Literaturkritik relativ unbekannt. Dass der Begriff in den letzten Jahren eine Art „Revival“ erlebt hat, hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, dass die Autoren und Autorinnen, deren Debüts in diese Zeit fielen, nun selbst an Positionen zu finden sind, wo wichtige Entscheidungen über die Entwicklung der jüngsten japanischen Literatur gefällt werden. Sie sind Mitglieder von Jurys angesehener Literaturpreise und haben repräsentative Funktionen wie z.B. als Mitglieder des japanischen PEN-Clubs.

Im Verlauf ist eine grundlegende Veränderung in Gebrauch und Rezeption des Begriffes erkennbar, wie im Forschungsbericht aufgezeigt wurde.

Im Folgenden sollen noch einmal die erzählerischen Mittel und Merkmale zusammengetragen und übersichtlich präsentiert werden. Die Darstellung ist unterteilt in erzählerische Mittel und in häufige Motive der *Naikō no sedai*.

2.1.3.1 Erzähltechniken

Viele Texte, die der *Naikō no sedai* zugeschrieben werden, spielen mit dem Oszillieren zwischen Beschreibungen der äusseren Welt und der Wahrnehmung durch die Protagonisten und Protagonistinnen. Dies zeigt sich in der häufigen Verwendung einer variablen internen Fokalisierung. Häufige Mittel der Bewusstseinswiedergabe sind innerer Monolog, erlebte Rede und *stream of consciousness*. Durch diese narratologischen Techniken wird der Blick ins Innere des Protagonisten geleitet. Indem dem Leser gezielt vorenthalten wird, dass ein Wechsel in der Perspektive stattgefunden hat, entstehen Verfremdungseff-

fekte. Das Subjekt wird dadurch zum Verschwinden gebracht, es herrscht ein einziger Gedankenfluss mit changierenden Perspektiven vor. Da das Japanische zudem ohne feste *verba dicendi* oder *sentiendi* auskommt, entfallen weitere Orientierungspunkte zur Zuordnung der Bewusstseinswiedergabe.

Dies wirkt sich jedoch nicht im Geringsten störend auf den Lesefluss des japanischen Lesers aus. Die sich im Verlauf der Lektüre ergebende Klärung – oder auch nicht – nimmt der Leser in Kauf. Etwas Ähnliches geschieht beim Tempusgebrauch, wenn die Erzähltempi variieren. Das Erzähltempus mit dem Fiktionalitätsmarker *-ta* wechselt sich ab mit dem Präsens, das gelegentlich einen Verweis auf einen Perspektivenwechsel sein kann, wenn sich zum Beispiel ohne weitere Kennzeichnung auf der Textebene der Fokus nach innen verschiebt. Ein Beispiel hierfür sind die unangekündigten Wechsel zwischen Wachzustand und Traum in den Texten von Ōba Minako. Aber auch die Fokusverschiebung bei Tomioka Taeko und Ogawa Kunio gehören in diese Kategorie.

Die Darstellungs- und Gestaltungsmöglichkeiten von Wahrnehmung setzen die Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* oft ein, um so auf erzählerischer Ebene einen Effekt des Verschwimmens und Verwischens (*bokasu* ぼかす) zu erzielen. Auch andere Techniken werden eingesetzt, um das Verwischen der Übergänge von Innen und Aussen literarisch umzusetzen. Die Technik der Überlagerung (*kasaneru* 重ねる), bei der verschiedene Bilder gleichsam übereinander gelegt werden, erzielt eine semantische Nuancierung, die sich zwar in ihre Bestandteile auflösen liesse, dabei aber ein Vielfaches an Bedeutung verlieren würde.

Ein weiterer Verfremdungseffekt ist die Verzerrung, die durch hyperrealistische Darstellung erreicht wird. Häufig münden solche Beschreibungen ins Surreale. Durch dieses einfach erzählerische Mittel kann das Eindringen des Absurden und Phantastischen in den Alltag, die Familie und andere Orte der nur vermeintlich fassbaren Realität abgebildet werden. Ein Beispiel hierfür wäre die Überflutung bei Kuroi Senji.

Gelegentlich greifen die Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* zu Montagetechniken und schaffen so Tiefenschärfe in einer ansonsten flach gehaltenen Erzählung. Ein Beispiel dafür findet sich in den absurden Erzählungen eines Gotō Meisei.

Auf lexikalischer Ebene ist es die Wiedergabe von Sinneseindrücken und lautmalerische Wörter, die ebenfalls nicht einer Person oder einem Raum zugeordnet werden muss. So kann ein Geräusch akustisch im Raum erklingen, es kann sich aber auch um eine Sinneswahrnehmung durch einen einzelnen Protagonisten handeln. Haptische, olfaktorische und akustische Reize sind demnach verlässlicher als Sehen und Sprache. Sinneseindrücke und Gefühle werden subjektiv wahrgenommen und geben dem Einzelnen verlässlicher Auskunft über die Realität, da sie sich direkt mit der eigenen Wahrnehmung verbinden.

Wo Sprache nicht mehr als verlässlicher Indikator für Realität fungieren kann, wird sie zum Mittel zum Zweck. Die Ablehnung von vorgefertigten Begriffen und Ideen öffnet

Raum für Sprachspiele, Wort-Neuschöpfungen und Experimente auf semantischer Ebene. Dieses lyrische Element ermöglicht häufig eine Präzision der Darstellung, wie sie rein rationalem Sprachgebrauch vorenthalten bleibt.

2.1.3.2 Motive und Topoi

Das Befremden im Eigenen ist ein Motiv, das sich wie ein roter Faden durch viele Erzählungen der *Naikō no sedai* zieht. Träume (Ōba), Flashbacks (Ogawa, Gotō) und Psychose (Furui) können jederzeit ungehindert in die Alltagsrealität einbrechen. Bei Kuroi findet dieses Einsickern des Monströsen, aber stets Namens- und Gestaltlosen Etwas in realistischer Beschreibung statt, und wirkt dadurch surrealistisch. Das Verwischen der Grenzen zwischen Phantasie und Realität, Traum und Wachzustand, ungetrübter Wahrnehmung und geistiger Umnachtung ist erzählerisches Mittel und Motiv zugleich. In der Isolation fehlt das Gegenüber, um sich seiner selbst zu vergewissern, das Echo bleibt aus in der Einsamkeit des Individuums. Es fühlt sich hingezogen von Rausch und Wahn, um sich darin aufzulösen. Die Gründe für diese tief liegende Verunsicherung in Bezug auf die Wirklichkeit sind ebenso Thema dieser Texte. Die Zersetzung von definierten Werten, der Zerfall der Familie und das Unvermögen, sich einen Platz in dieser rapide fortschreitenden Veränderung zu sichern, lösen unterschiedliche Reaktionen aus. Eine Kritik dieser Situation findet sich nur selten, viel mehr lassen sich zahlreiche Lösungsstrategien erkennen. Die Verweigerung der bisherigen Rolle – als gutbürgerlicher Angestellter, als traditionelle Hausfrau – ist ebenso Thema wie die Suche nach neuen Alternativen. Sexualität als Möglichkeit, sich auf physischer Ebene zu begegnen und – wenn auch nur für einen Moment – eine gemeinsame Realität zu erleben, ist eine Möglichkeit, der Isolation zu entfliehen.

Die Sehnsucht nach einer unversehrten Heimat, einem Quell des Lebens, der Genesung von allen Sorgen der Gegenwart verheisst, manifestiert sich in den Darstellungen archaischer Welten. Dass diese unverhältnismässig viel roher und brachialer sind als der Alltag in der städtischen Agglomeration, wird ausgeglichen durch die Verheissung von Authentizität, das Versprechen, das echte Leben zu erfahren. Die Suche nach einer Essenz eines vermeintlich Eigenen mag im originären Verlust des Zuhause und der Stabilität wurzeln.

Die apolitische Haltung, die der *Naikō no sedai* als allererstes verbindendes Attribut zugeschrieben wurde, existiert höchstens auf der Oberfläche. Gerade dieser desinteressierte, absente Gestus nach aussen hin ermöglicht es paradoxerweise, in Schichten des Bewusstseins vorzudringen, in denen der Schrecken sich bewahrt hat. In ihrem Bestreben, das Trauma des Erlebten mit literarischen Mitteln an die Textoberfläche zu tragen, handeln die Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* politisch. Auch wenn eine Autorin wie Ōba

Minako, mit der Frage nach ihrer politischen Haltung befragt, nonchalant lächelnd abwehrt, nein, politisch, das sei sie nicht.

Was jedoch die Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* auf subtile Weise erschaffen, ist eine Welt jenseits des Schreckens – die gerade durch das Bewusstsein des Wahnsinns des Krieges bestrebt ist, so etwas nie wieder geschehen zu lassen.

2.1.3.3 Fazit

Das Ausloten der inneren Erlebnisräume und der Versuch, verschüttete traumatische Bilder und Empfindungen in literarische Form zu bringen, findet sich geradezu prototypisch ausgedrückt in vielen Erzählungen der *Naikō no sedai*. Ihnen eignet eine Qualität, die häufig mit den Worten *gensōsei* 幻想性 (Illusion), *higenjitsusei* 非現実性 (Irrealität) und *mu-teikei* 無定型 (Formlosigkeit) beschrieben wird.

Die verloren gegangene Heimat, der Ort, der in der eigenen Vorstellung irgendwann in ferner Vergangenheit existiert hatte, an dem man zurückkehren konnte um Schutz und Geborgenheit zu erhalten, dieser „schon-immer-dagewesene“ Ort, an dem die totale Zerstörung des Krieges noch nicht stattgefunden hatte, ist es vielleicht, den die *Naikō no sedai* sucht. Zu diesem Ort, an dem die Quellen des Lebens fließen, soll vielleicht der Zugang erleichtert werden, indem die Grenzen zwischen Realität und Phantasie, zwischen Traum und Wachen durch verschiedene Erzähltechniken verwischt werden. Dieser imaginäre „Sehnsuchtsort“ und die Ruinenbilder der modernen Wohlstandsgesellschaft, in denen noch immer die Schatten des Krieges verborgen sind, diese beiden Orte sind es, die sich in den Landschaften der Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* wiederfinden lassen.

3 ZwischenZonen: *Higusa* 火草

Die Männer des Rabenstamms aus Raichō⁹²'s Familie, gingen alle mit gesenktem Kopf durch den Regen. Der feine, nebelartige Regen wurde vom schwarzen Sand aufgesogen. Das Meer war wellenlos und lag schwärzlich da. Angeschwemmter Seetang erstreckte sich wellenförmig etwas vor dem Treibholz. Die Männer des Adlerstammes gingen alle mit gesenktem Kopf.

Zwischen den riesigen Treibholzstämmen, die aussahen wie zusammengekauerte heulende Geistergestalten, sammelten sich auf dem hochgewachsenen, im Regen leicht schwankenden Feuerkraut rote Tränen. Das zierlich gewachsene rote Feuerkraut breitete sich über die Treibholzstämme aus, als ob es seine roten Blütenbüschel über die Schultern der Geistergestalten werfen wolle. Tsugumi⁹³ brach einen Zweig, pflückte davon die Blüte weg und legte die vier scharlachroten Blütenblätter auf seine Handfläche. Tsugumi starrte auf die hellroten Blütenblätter, auf denen sich die Regentropfen scharlachrot verfärbten. Dann sagte neben seinem Ohr Kitsutsuki⁹⁴ mit flüsternder Stimme:

“Higusa⁹⁵ wollte mir aus den Wurzeln dieser Kiefer einen Hut flechten, doch sie starb ohne ihn fertig zu flechten.“

Davon hatte Higusa Tsugumi kein Wort erzählt.

鴉族、雷鳥の家の男達はみんなうつむいて雨の中を歩いた。細い霧のような雨が黒い砂浜に吸いこまれていった。海は波がなくて鉄色に沈んでいた。打ちあげられた海藻が流木の少し手前にくねくねと波をかたどって続いていた。鴉族の男たちはみんなうつむいて歩いていた。

うずくまってすすりなく怪物のような巨大な流木の間で丈の高い火草が雨の中でかすかにゆれながら、あかい涙をためていた。ひょろりと伸びたあかい火草は、その重たい花の房を怪物の肩に投げかけるように流木の上に差しのべていた。鶇はその枝を折って、鼻を摘み、くれないの四片の花びらをてのひらの上にのせた。うすいくれないの花びらの上に雨が落ち、その雫が紅に染まるのを鶇はじっとみつめた。すると、耳の脇で啄木鳥が囁くように言った。

⁹² Schneehuhn.

⁹³ Drossel.

⁹⁴ Specht.

⁹⁵ Feuerkraut.

「火草は、えぞ松の根でおれに帽子を編んでくれていたのに、編みかけで死んでしまった」
そんなことを火草は少しも鶯に話さなかった。(Ōba 1992b: 65)

3.1 Inhalt

Higusa 火草 (Feuerkraut, 1969) ist eine von Ōbas frühesten Erzählungen. Sie entstand kurze Zeit nach ihrer Ankunft in Sitka, Alaska. 1969 wurde sie in der Januar-Ausgabe der Zeitschrift *Bungakukai* 文学界 erstmals veröffentlicht.

Die in Alaska angesiedelte Erzählung ist ganz in der Art der Sagen der Tlingit-Indianer gehalten; auf den ersten Eindruck wirkt sie wie die Nacherzählung einer indigenen Geschichte⁹⁶. *Higusa* spielt im Umfeld der Tlingit-Indianer, die die subpolare Zone Alaskas besiedeln. Das Leben der freiheitsliebenden Protagonistin Higusa, die zwischen Stammesrivalitäten gerät, wird dem Erhalt der hergebrachten Machtstrukturen geopfert. Der Text erzählt zum einen die Geschichte eines strategischen Mordes, zum anderen schildert er die schwache politische Position von Frauen, die aufgrund patriarchaler Strukturen keine Möglichkeit haben, sich Gehör zu verschaffen oder ihre Bedürfnisse umzusetzen.

Im Folgenden wird der Inhalt kurz zusammengefasst und die Ereignisse in chronologischer Abfolge wiedergegeben. Dabei wird zunächst der analytische Aufbau der Erzählung nicht berücksichtigt; zu Beginn der Erzählung ist die Protagonistin bereits tot.

Die beiden Stämme, der Adlerstamm (*washi-zoku* 鷲族) und der Rabenstamm (*karasu-zoku* 鴉族) unterhalten eine Abmachung, dass jeweils Frauen und Männer aus den unterschiedlichen Stämmen zusammen Kinder zeugen. Diese werden in matrilinear Struktur im Stamm der Frau gross gezogen. Die Jäger- und Sammlergemeinschaft führt einen ständigen Überlebenskampf in der nordamerikanischen Wildnis.

Higusa ist die zweite Frau von Raichō, dem Häuptling des Rabenstamms. Dieser ist zugleich der Stammesgründer. In seiner Jugend hatte er eine Affäre mit der Frau des Häuptlings, wurde ertappt und zur Strafe auf ein Brett gefesselt im Meer ausgesetzt. Er überlebte und wurde wieder an Land gespült. Eine Frau, die Sawa no onna (Sumpf-Frau) – vermutlich ebenfalls eine Ausgesetzte – nahm sich seiner an. Mit ihr zusammen gründete er den Rabenstamm, der über die Jahre hinweg beständig gewachsen war.

⁹⁶ Eine Sammlung mündlich überlieferten Tlingit-Geschichten findet sich z.B. in Dauenhauer et al. 1987 oder Harris 1985.

Auch Higusa ist eine Ausgesetzte. Weil sie gegen die sittlichen Regeln von ihrer Familie verstossen hatte, wurde sie ausgestossen und lebte in den Sümpfen. Raichō fand sie dort, nahm sich ihrer an und machte sie zu seiner zweiten Frau.

Die bedeutend jüngere Higusa geht jedoch bald eine Affäre ein mit dem Jäger Tsugumi, dem designierten Nachfolger Raichōs. Bereits erwartet sie ein Kind von ihm, doch es ist Herbst und Tsugumi gibt nur ungern ihrem Drängen nach, jetzt den Stamm zu verlassen und sich abzusetzen. Zu klein sind die Aussichten auf reale Überlebenschancen. Dennoch verbringt er einen Tag mit Higusa. Zunächst tollen sie übermütig im Grasland herum, ziehen dann weiter und gelangen zu einer Flussmündung ins Meer, an der sich jedes Jahr die Lachse paaren. Am Abend besteigen sie zusammen ein Kanu und fahren aufs offene Meer hinaus, wo sie unter dem flackernden Polarlicht miteinander verkehren.

Erst am Morgen kehren sie zu ihrer Sippe zurück. Obwohl Tsugumi Angst hat vor einer Strafe, teilt er Raichō mit, dass er und Higusa ein Kind erwarten und den Stamm verlassen wollen. Raichō aber will seinen besten Jäger nicht verlieren. Schwerer als die Affäre seiner Frau wiegt die Angst vor dem Zerfall des Stammes, wenn nicht mehr genug Nahrung vorhanden ist. Insgeheim entschliesst sich Raichō, Higusa umzubringen. Während Tsugumi und Raichō durch den Wald und schliesslich über das Grasland gehen um zu fischen, pflückt Raichō ein giftiges Kraut, das er am Abend für Higusa zubereiten wird. Es ist anzunehmen, dass Sawa no onna davon weiss, denn nur sie kennt dieses Kraut und entfernt Überreste davon zwischen den Zähnen Higusas, als diese auf der Totenbahre aufgebahrt liegt.

Die Männer des Rabenstamms – Higusas jetzigem Stamm – besuchen das Haus des Adlerstamms, um gemeinsam das Totenritual zu begehen, die Rauch-Totenwache. Alles verläuft nach ritueller Vorschrift, die obligaten Begrüssungsansprachen der beiden Häuptlinge ebenso wie die gemeinsam eingenommene Mahlzeit, das Pfeifenrauchen und Erzählen von Erinnerungen an die Verstorbenen.

Die Erzählung setzt zu dem Zeitpunkt ein, als die Männer des Rabenstamms auf ihrem Weg zum Adlerstamm der Küste entlang gehen.

Zusammen mit den Schilderungen der wilden und ungezähmten Natur, des archaisch anmutenden Rituals der Rauch-Totenwache, der unscharfen Grenze zwischen Mensch und Natur⁹⁷ vermittelt die repetitive Schreibweise von *Higusa* den Ton von Überlieferungen längst verschwunden geglaubter Stämme. Man wähnt sich weniger in einer japanischen Erzählung der Nachkriegszeit denn in einer Legende der Tlingit.

⁹⁷ Die Protagonisten tragen Vogelnamen, und der Name Higusa ist zugleich der Name einer Blume. Das Schmalblättrige Weidenröschen (*Epilobium angustifolium*) ist eine Pflanzenart aus der Familie der Nachtkerzengewächse. Im Deutschen wird es auch als Stauden-Feuerkraut, Waldweidenröschen oder Waldschlagweidenröschen bezeichnet, im Englischen ist es unter dem Namen *Fireweed* bekannt. Von daher kommt der Name Higusa (Feuer-Kraut). Oft erschliesst sich dem Leser nicht sogleich, ob es sich um Vögel, Pflanzen oder Menschen handelt im Text.

In der unten stehenden Tabelle findet sich ein Überblick über die wichtigsten Figuren der Erzählung *Higusa*:

3.2 Analyse

Die Erzählung *Higusa* besteht aus insgesamt neun Abschnitten von unterschiedlicher

Sawa no onna 沢の女 (Kiri-Familie des Adlerstammes, Wechsel zum Rabenstamm) Erste Frau Raichōs	Raichō 雷鳥 (Rabenstamm) Häuptling des Rabenstamms
Higusa 火草 (Kiri-Familie des Adlerstammes (Tochter des Häuptlings ds Adlerstammes), Wechsel zum Rabenstamm), Zweite Frau Raichōs	Tsugumi 鶇 (Rabenstamm) Jäger des Rabenstamms
(Jüngere Schwester der Sawa no onna; Higusas Mutter) (Adlerstamm)	Kitsutsuki 啄木鳥 (Rabenstamm) Jäger des Rabenstamms

Länge – der letzte ist gerade einmal eine Zeile lang –, die nicht durch Kapitelüberschriften unterteilt sind. Drei dieser Abschnitte finden sich allein auf den letzten beiden Seiten, was für eine ausgesprochene Raffung spricht⁹⁸, da der Discours (Erzählzeit) kürzer ist als das Geschehen. Die Abschnitte lassen sich wiederum je nach dem, ob man die letzten, kürzeren Abschnitte einzeln (dafür spricht die Unterteilung durch Zeilentrennung) oder zusammengefasst (für diese Version spricht der Inhalt) zählt, in 10 bis 13 Untersequenzen unterteilen.

Ohne eine Einführung oder Erklärung der näheren Umstände setzt die Erzählung *medias in res* ein. Zudem tragen sämtliche Figuren Tier- und Pflanzennamen, was die Orientierung des Lesers im Text zusätzlich erschwert. Textanfänge, in denen klimatische und landschaftliche Eigenarten, die darin beiheimatete Tier- und Pflanzenwelt mit Protagonisten zu verschimmen scheinen, finden sich häufig bei Ōba und können als Hinweis auf die „Unteilbarkeit von Natur und Welt“ (Mizuta 2011: 448) verstanden werden. Es entsteht eine atmosphärische Verdichtung des Textes, die durch das Motiv des Nebels (vgl. Chiba 2011: 535) verstärkt wird.

⁹⁸ Die Leerzeile verweist auf die vergehende Zeit.

3.2.1 Erzählinstanz

Im ganzen Text gibt es kaum Hinweise auf einen Erzähler; eine direkt erkennbare und rekonstruierbare Erzählerfigur existiert nicht.

Nur gelegentlich wird ein Erzähler wahrnehmbar durch auktoriale Kommentare, etwa wenn in Attributsätzen Hintergrundinformationen über Figuren gegeben werden, die nicht dem Wissensstand der aktuellen Fokalisierung entsprechen können, oder für die jeweilige Figur nicht von Belang sind. Ein Beispiel dafür ist die Beschreibung des Familiensystems, auf die weiter unten im Kapitel 3.3.2 eingegangen wird. Einige weitere Beispiele sind im Folgenden aufgeführt. Die gestrichelte Unterstreichung markiert dabei Textstellen, die einer heterodiegetischen Erzählinstanz zugeordnet werden können, Wellenlinien zeigen Figurenperspektive an.

Figurenperspektive wird dabei impliziert durch das Hilfsverb *yaru* im Ausdruck *nutte yaru* („bestreichen“) sowie bei der Zeitangabe *yūbe* („gestern abend“), die auf einen in Figurenperspektive eingebetteten Rückblick verweist:

Wie erwartet war auch die alte Ehefrau Raichōs, die Sawa no onna, gekommen, um zu helfen. Gleich wie Higusa vom Adlerstamm stammte sie aus der Kiri-Familie. Sie hatte Higusas Lippen mit einem Gemisch aus Ziegenfett und dem Saft von wilden Beeren bestrichen, und Higusa sah deshalb aus, als ob sie noch lebte.

やはり鷲族の火草と同じ霧の家の出である雷鳥の老いた妻、沢の女も手伝いに来ていて、火草の唇に野やぎの脂と野苺の汁を練り合わせた紅を塗ってやったので、火草はまるで生きているように見えた。 (Ōba 1992b: 68)

Dies war eine der Redensarten bei der Rauch-Totenwache.

これは煙草の通夜の時のきまり文句だった。 (ebd.: 69)

Der Klumpen aus Ziegenfett diente den Frauen als Gesichtspflege, der Silberwolf lebte nicht in diesem Gebiet, weshalb sein Fell im Tauschhandel mit Stämmen vom Inland ein kostbares Gut war. Danach schloss die Sawa no onna wieder die Augen, und machte keine Anstalten, Higusa ein zweites Mal anzusehen. Das zweite Mal, dass Sawa no onna Higusa ansah, war gestern abend gewesen, als Higusa tot war.

野やぎの脂の塊りは女達が顔に塗る化粧品であり、銀色の狼は此のあたりには棲まない獣で、内陸の部族と交換した貴重な品であった。それから又沢の女は眼を閉じて、もう二度と火草をみよう

とはしなかった。沢の女が二度目に火草を見たのは、ゆうべ火草が死んだ時だった。(ebd.: 73)

Danach legte sich die Frau, dieses Tier, das so viel gefressen hatte, bis es sich nicht mehr rühren konnte, umständlich dorthin, streckte die Hände aus und trank mit dem Schöpflöffel Wasser aus dem Krug. Zu Beginn beugte sie den Kopf vornüber, danach krümmte sie sich nach hinten, und während ihr das Wasser aus dem Mund troff sackte sie zusammen. Danach leckte sie sich mehrmals die Lippen. Während das Wasser aus ihrem Mund troff, schnaufte sie gequält, als leckte sie in grösster Eile ihre völlig ausgetrockneten Lippen.

それから、女は、身動きできないほど食べたその動物は、ながながと基処に横になり、手を伸ばして、かめの水を柄杓で飲んだ。始め、彼女は首を前にのめらせて、それから、のけ反るようにならだを反らせて、水を口から噴き出しながら、ぐったりした。それから何度も唇をなめた。水を噴き出しながら、からからに乾ききった唇をあわただしくなめるように彼女は喘いでいた。(ebd.: 112)

Es sind nur wenige und marginale Textstellen, an denen sich auf die oben gezeigte Weise ein heterodiegetischer Erzähler bemerkbar macht. Deiktika wie *soko*, Zeitangaben wie *yūbe* und vom Standpunkt abhängige Verbkonstruktionen wie *-te yaru* verweisen eindeutig auf Figurenperspektive. Die mimetisch-fiktionale Erzählweise, bei der Einblick in das Bewusstsein der Figuren durch viel direkte Figurenrede, durch inneren Monolog und *stream of consciousness* geschieht, trägt ebenfalls dazu bei, den Eindruck von Unmittelbarkeit zu erwecken.

Aufgrund der obigen Ausführungen kann gesagt werden, dass es sich bei *Higusa* um eine Erzählung mit fluktuierender Perspektive und geringer Erzählerpräsenz handelt. Im folgenden Abschnitt wird die Gestaltung der Perspektive anhand von weiteren Textbeispielen genauer untersucht.

3.2.2 Perspektive, Fokus

Hierzu wird die eingangs zitierte Anfangssequenz einer genauen Untersuchung auf der Mikro-Ebene unterzogen. Perspektivische Zuordnungen, die aufgrund von lexikalischen und semantischen Merkmalen getroffen werden können, werden im Folgenden mit \triangle gekennzeichnet.

Der emische Textanfang, nach Stanzel ein typisches Indiz für die personale Erzählsituation, lässt nicht eindeutig auf eine Figur oder einen Erzähler schliessen. Es könnte sich um einen inneren Monolog Tsugumis oder Raichōs, aber auch um eine heterodiegetische narrative Instanz handeln. Die nur leicht variierte Wiederholung einer Textsequenz (fett markiert) verweist auf eine repetitive Frequenz und kann als Gestaltungselement der Erzählinstanz aufgefasst werden:

Die Männer des Rabenstamms aus Raichō's Familie, gingen alle mit gesenktem Kopf durch den Regen. Der feine, nebelartige Regen wurde vom schwarzen Sand aufgesogen. Das Meer war wellenlos und lag schwärzlich da. Angeschwemmter Seetang erstreckte sich wellenförmig etwas vor dem Treibholz. **Die Männer des Adlerstammes gingen alle mit gesenktem Kopf.**

鴉族、雷鳥の家の男達はみんなうつむいて雨の中を歩いた。細い霧のような雨が黒い砂浜に吸いこまれていった。海は波が無く鉄色に沈んでいた。打ちあげられた海藻が流木の少し手前にくねくねと波をかたどって続いていた。鴉族の男たちはみんなうつむいて歩いていた。
(Öba 1992b: 65)

In der Folge wird die Figurenperspektive eindeutig und lässt sich aufgrund des Verbs *mitsumeta* („starren auf“) Tsugumi zuordnen. Im Verlauf der Sequenz zeigt sich die interne Fokalisierung auf Tsugumi.

Es folgt ein kurzer Dialog zwischen Kitsutuki und Tsugumi, ohne einleitende Verben des Sagens, jedoch in Anführungszeichen:

△ Tsugumi brach einen dieser Zweige, pflückte davon die Blüte weg und legte die vier scharlachroten Blütenblätter auf seine Handfläche. Tsugumi starrte auf die hellroten Blütenblätter, auf denen sich die Regentropfen scharlachrot verfärbten. Dann sagte neben seinem Ohr Kitsutsuki mit flüsternder Stimme:

“Higusa wollte mir aus den Wurzeln dieser Kiefer einen Hut flechten, doch sie ist gestorben ohne ihn fertig zu flechten.“

Davon hatte Higusa Tsugumi kein Wort erzählt.

△ 鶇はその枝を折って、鼻を摘み、くれないの四片の花びらをてのひらの上にのせた。うすいくれないの花びらの上に雨が落ち、その雫が紅に染まるのを鶇はじっとみつめた。すると、耳の脇で啄木鳥が囁くように言った。

「火草は、えぞ松の根でおれに帽子を編んでくれていたのに、編みかけで死んでしまった」

そんなことを火草は少しも鵜に話さなかった。 (ebd.: 65f)

Der Ausdruck *mimi no soba de* („neben seinem Ohr“) ist ein weiterer Hinweis auf Tsugumis Perspektive, da es sich um eine räumliche Angabe von seinem Standpunkt aus handelt. Beim anschliessenden Satz handelt es sich um einen Gedanken Tsugumis in erlebter Rede.

Dann wechselt die Perspektive abrupt, indiziert durch das Verb *kangaeta* am Ende des ersten Satzes. Perspektivenwechsel sind in den Textbeispielen mit Δ gekennzeichnet. Der Gedankenbericht Raichōs liefert auch gleich eine kurze Zusammenfassung der vorangegangenen Ereignisse. Raichō verfügt sowohl über Inner- wie auch über Aussenperspektive. Durch direkte Rede interagiert er mit den beiden anderen Männern:

Von Tsugumi lässt sie sich das Kind machen, von Kitsutuki lässt sie sich die Wiege machen, und von diesem Raichō hier lässt sie sich die Geburtshütte machen – Higusa musste man auf diese Weise ergründen. Was auch immer man tut, es nur halbherzig zu machen, ist nicht gut, dachte Higusas Ehemann Δ Raichō. Aber jetzt vermisste er die verstorbene Higusa tatsächlich.

“Higusa war eine Frau wie das Feuerkraut, das nach einem Waldbrand auf der verbrannten Erde überall spriesst.“

Raichō dachte, dass er überhaupt keine Mühe hatte, lobende Worte für **seine verstorbene Frau** zu finden.

Der aus Federn des Schneehuhns gefertigte Überwurf war abgenutzt und schützte nicht mehr gut gegen den Regen; an den Spitzen der durchnässten, zusammengeklebten Federn hingen graue Tropfen. – Auch wenn man sie einzeln von Hand abbrechen kann, gänzlich ausrotten kann man sie wohl kaum – Raichō nickte innerlich, während er spürte, wie das Feuerkraut, das Tsugumi gepflückt hatte, gelegentlich seine Schulter berührte.

鵜に子供をつくらせて、啄木鳥にゆりかごをつくらせ、この雷鳥に産室をつくらせる、—火草はそういうふうに徹底すべきだったのだ。何でも途中半端はよくない、火草の夫の Δ 雷鳥は考えた。

しかし、今となればやはり**死んだ火草**はなつかしかった。

「火草は山火事の焼け跡に一面に咲く火草のような女だったよ」
雷鳥は**死んだ妻**を讃える言葉を探すのに苦労は無いものだと思うた。彼の雷鳥の羽でつくった上衣は古びてもうあまり雨をはじかず、濡れて、はりついた羽毛の先から灰色の雫がたれていた。—一本を手折ることはできても、根絶やしにするなどということはできないだろう—雷鳥は鵜の手折った火草が肩先に時々触れるのを感じながら、心の中で頷いていた。 (ebd.: 66)

Die Figurenperspektive wechselt erneut zu Tsugumi, wieder angezeigt durch das Verb des Sehens *mitsumeta*. Im Gedankenbericht (gekennzeichnet durch *omotte ita*, *tashikameru*) werden in einer durch das Verb *omoidasareta* angezeigten Rückblende vergangene Ereignisse berichtet. Tsugumi betrachtet den schwächtigen Körperbau Kitsutsugis und sehnt sich plötzlich nach Higusa, die immer seine kräftige Gestalt gelobt hatte.

△ Tsugumi starrte die Blätter des Feuerkrauts in seiner Hand und die roten Tropfen unverwandt an und ging weiter. [...] Er sehnte sich immer noch nach der verstorbenen Higusa. Higusa war ganz verrückt gewesen nach Tsugumis festem, kräftigen Nacken und seinen starken Schultern, und mit einem Seufzer hatte sie ihre Finger langsam Tsugumis Nackenlinie entlang bis zum Rücken wandern lassen. Higusa war eine Frau gewesen, die geschickt zu schmeicheln wusste.

△ 鶇はてのひらの上に火草の花びらとくれないの雫をじっとみつめたまま歩いていた。[...] 死んだ火草のことがやはり愛おしく思いだされた。火草は鶇の頑丈な太い首と、厚い肩がひどく気に入っていて、指を鶇の首筋から背中にかけてゆっくいと這わせ、ため息をつくのだった。火草はそういう誉め言葉の上手な女であった。(ebd.: 66f)

Im letzten Abschnitt dieser ersten Sequenz herrscht wieder die anfängliche Erzählsituation vor. Die repetitive Sequenz *karasuzoku, raichō no ie no otokotachi wa ame no naka o utsumuite* ist eine Variation der am Textanfang zwei Mal repetierten Sequenz. Dass sie ein weiteres Mal wiederholt wird, kann als Anschluss an den Textbeginn gelesen werden. Die Initiation des Lesers in den Text ist abgeschlossen.

Die Perspektive wechselt ständig, hingegen dominieren im zweiten Abschnitt Tsugumis, und im dritten Raichōs Sichtweisen. Im letzten Abschnitt wechselt die Perspektive zwischen ihnen hin- und her; gegen Textende überwiegt Raichōs Perspektive deutlich.

Higusa selbst tritt in der Rahmenhandlung nicht direkt in Erscheinung. Dennoch ist sie omnipräsent, da sich Bilder der gleichnamigen Pflanze sowie deren rote Farbe als Isotop durch die Sequenz durchziehen in den Gedanken, Retrospektiven und Erinnerungen der drei Männer.

Der Leser erfährt, dass Higusa nicht mehr lebt, dass ihr Tod unerwartet eingetreten ist, und ohne dass verschiedene, mit der Geburt zusammenhängende Gegenstände zu Ende gefertigt werden konnten: Kitsutsukis Wiege für Higusas Kind und die Mütze, die Higusa für ihn strickte.

In diesem kurzen Abschnitt wird insgesamt nicht weniger als acht Mal erwähnt, dass Higusa gestorben sei. Kitsutsuki sagt es, Tsugumi und Raichō denken mit einem gewissen Wehmut an die Verstorbene, der neutrale Erzähler des letzten Abschnittes erwähnt es auch noch drei Mal. Toter kann also vermutlich auch eine Romanfigur nicht sein – und dass Higusa mit derart mächtiger Präsenz durch die Zeilen geistert – trotz achtmaliger Totschreibung – deutet auf eine Frau mit bemerkenswerter Vitalität hin.

Die folgende Textstelle illustriert die Higusas latente Präsenz in Raichōs Gedanken:

Raichō sah, wie ihn Higusa zwischen den glühend roten Steinen im lodernden Feuer mit zur Seite gelegtem Gesicht verträumt und unschuldig mit offenen Augen anblickte. Higusas langes schwarzes Haar wurde von den Flammen emporgehoben und sah aus, als würde es in einem scharlachroten Meer treiben. Higusa pflegte Raichō so mit diesen unschuldigen Augen anzuschauen, wenn er mit einem Seufzer seinen Körper von ihrem löste, und ihren Rücken mit Fellen zudeckte, während er mit den Armen ihre Schultern an sich heranzog. Higusas Augen, die kupfern leuchteten, wenn sie ihn aufforderte, sahen aus wie in die Asche geworfene schwärzliche Kohlenstücke. Higusas Augen, die wie schwärzliche Kohlestücke waren, versanken zwischen den glühend roten Steinen und verschwanden.

Higusa war tot. Eines Abends schlief sie ein und öffnete ihre Augen nicht mehr.

雷鳥は燃える火の中で真赤になった石の間に火草が顔を横にして、ぼんやりとみひらいた眼で無心に彼をみつめているのをみた。火草の長い黒い髪は炎の中で煽りあげられて、緋色の海の中を泳いでいるように見えた。火草は雷鳥が吐息と共に彼女からからだを離し、腕でその肩をひき寄せるようにしながら、毛皮で彼女の背をくるむ時、そういうふうな無心な眼で彼をみるのだった。挑む時、あかがね色にもえる火草の眼は、終わったあとでは灰の中のうち捨てられた黒ずんだ炭火に見えた。黒ずんだ炭火の火草の眼は真赤な石の間にめりこんで消えていった。

火草は死んだ。或る晩、眠って、眼を醒まさなかつただけなのだ。
(ebd.: 71)

In diesem kurzen Spiel der Blicke – Raichō blickt gedankenverloren ins Feuer und seine Gedanken überlagern sich mit seiner Wahrnehmung wie in einem luziden Traum – lebt Higusa für einen Moment auf, lodert auf in Raichōs Erinnerung, erlangt ausreichend Vitalität um ihn aus dem Feuer hinaus anzuschauen, nur um dann wieder zu verschwinden. Dieses Bild wirkt nach, wenn Raichō kurz darauf in Gedanken Higusas Lippen mit denen seines Neffen Tsugumi überblendet (*kasanete ita*). Das Rot der Beeren, deren Saft Tsugu-

mis Lippen rot färbt, weckt erneut die Erinnerung an Higusa, und assoziiert zugleich den Schmerz über den Betrug:

Raichō legte Higusas Lippen auf die roten Lippen seines Neffen.

雷鳥は甥の鶯の赤い唇に火草の唇を重ねていた。(ebd.: 71)

Diese Erzähltechnik des Überlagerns findet häufige Verwendung in *Higusa* und dient der Nuancierung einer Aussage. Indem ein Bild mit einem anderen überlagert wird, lässt sich durch die semantische Überlagerung narrative Dichte erzielen. So zum Beispiel auch in der folgenden Szene, in der Tsugumi den Anblick Higusas mit dem Bild der sich paarenden und sterbenden Lachse überlagert:

Tsugumi überlagerte im Dunkeln Higusas weisse Stirn mit den weissen Bäuchen der Fische am Grund des Flussbettes.

鶯は闇の中で火草の白い額を川原の底の魚の白い腹に重ねていた。(ebd.: 94)

Weiter werden durch diese Überlagerungstechnik Erzählstränge miteinander verknüpft, wie zum Beispiel die ähnlichen Schicksale von Higusa und Sawa no onna – die beide von Raichō in den Sümpfen aufgelesen worden sind:

Plötzlich erinnerte er sich an den Tag, an dem er vor langer Zeit der Sawa no onna begegnet war, die mit genau diesem Schwindel und Stöhnen im glänzenden Sumpfland mit der Hand gewinkt hatte. In seinen Augen wurde es rot, in seinen Ohren brummte es, über die winkende Sawa no onna legte sich das Bild der in Rehfell gehüllten Higusa.

ふと彼は其の昔、全くこんなふうなめまいと喘ぎの中で光った沢で手招きしている沢の女に遭った日のことを思い出した。眼の中が赤くなり、耳鳴りがして、手招きをする沢の女に鹿の毛皮をかぶった火草が重なった。(ebd.: 108)

Indem sich in der Erinnerung Raichōs die Bilder der beiden Frauen überlagern, verschwimmt die Zeit. Wie in einem Schwindel werden die beiden in der Vergangenheit erlebten Szenen und die Gegenwart eins.

3.2.2.1 Neutrale Perspektive

In der Eingangssequenz wurde aus unterschiedlichen Perspektiven – Raichō, Tsugumi, Kitsutsuki, neutraler Erzähler – eine Sicht auf Higusa präsentiert. Jedoch kommen in *Hi-*

gusa einige Textstellen vor, die sich weder einer bestimmten Figur noch einer heterodiegetischen Erzählinstanz zuschreiben lassen.

Ein Beispiel dafür ist die folgende Szene, die bei der Kiri-Familie des Adlerstammes spielt. Es handelt sich um eine Beschreibung Higusas. Dies ist die erste der insgesamt vier Beschreibungen Higusas: das Bild auf der Bahre, das Bild von Tsugumi, das Bild von Raichō und das Bild der Sawa no onna – die die Blicke aller Frauen repräsentieren könnte. Die Tote liegt aufgebahrt da:

Higusa war wie ihr Name sagte, in ein Gewand aus feuerrotem Wollstoff gekleidet auf Brettern aus Zedernholz aufgebahrt. Den feuerroten Wollstoff hatte Raichō für Higusa bei den Weissen gekauft. Higusa hatte zahlreiche Muschelschalen angenäht, ihn mit Stickereien versehen und daraus ein prächtiges Stück gearbeitet. An Kragen, Ärmeln und Saum hatte sie aus unzähligen glänzenden Muschelschalen Walfische aufgestickt.

火草はその名のように、火の色のラシャの着物を着せられて、杉の板の上に寝せられていた。火の色のラシャは雷鳥が火草に白い人から買ってやったもので、それを火草が沢山の貝殻のボタンを縫いつけながら刺繍をほどこして仕立てあげた豪華なものだった。襟と袖と裾には無数のきらめく貝殻のボタンが鯨を象って縫い付けられていた。(ebd.: 68)

Die Beschreibung ihres Gewandes umfasst eine kurze Rückblende, in der erzählt wird, wie es in ihren Besitz gelangt ist. Im ersten Abschnitt wird die Tote erneut beschrieben, allerdings ist hier nicht deutlich, aus wessen Perspektive. Der Tempusgebrauch weist jedoch auf Figurenperspektive hin. Könnte es sich hier um die „neutrale Innenperspektive“ der Tlingit handeln? Dies wäre die emische Sicht der Stammesgemeinschaft, die nicht an eine konkrete Figurenperspektive fixiert ist. Ein weiteres Beispiel dafür ist die folgende Passage:

Alle rauchten schweigend.

Weil es eine Zusammenkunft ohne Lieder und Tänze war, gab es für alle nichts mehr zu tun, nachdem die Speisen erst aufgegessen waren. Higusa lag still auf einer Bahre aus Zedernholz, das Feuer würde man morgen anzünden.

みんな黙って煙草を吸っていた。

歌や踊りのない寄合いだったから、食べるものを食べてしまうと、もうみんな何もすることが無かった。火草は杉板の上で静かに眠ったままだったし、火をかけるのは明日のことだ。(ebd.: 74)

Das kollektive Wissen um den Ablauf des Totenrituals ist nicht an eine bestimmte Figur gebunden. Dennoch impliziert das deiktische Zeitadverb *ashita* („morgen“) eine homodiegetische Perspektive, weshalb die Textstelle nicht einer heterodiegetischen Erzählinstanz zugeordnet werden kann.

3.2.2.2 Perspektive von Tsugumi

Gegen Ende des ersten Abschnittes wechselt die Perspektive wieder zu Tsugumi. An dieser Sequenz lässt sich gut beobachten, wie Ōba den Effekt von etwas Verschwommenem herstellt (*bokasu* ぼかす). Die Erinnerung ist nicht präsent im figuralen Bewusstsein, sondern die Gedankengänge formieren sich aus nebulösen Bildern – ähnlich den verschwommenen Umrissen der unten erwähnten Insel im Meer. Diese beginnen sich zunächst nur vage von Erinnerungen an verschiedene Sinneseindrücke in der Gedankenwelt einer Figur abzuzeichnen:

Tsugumi erinnerte sich daran, wie Higusa gesagt hatte, dass sie im nächsten Frühling das Kind bekommen würden und dann zu dritt den Stamm verlassen würden, so wie an die Umriss einer im Nebel versunkenen Insel weit draussen im Meer. Einmal hatte er tatsächlich gesehen, wie sie auf dem Meer dahin trieb. Aber in der Nacht blies plötzlich der Wind, und auch nachdem er sich gelegt hatte blieb jene Insel war verschwunden in einem Winkel, an dem sich der Nebel nicht mehr hob. Ein dichter Nebel lag einzig über jenem Teil seiner Erinnerungen mit Higusa. Daraufhin war für Tsugumi all das mit Higusa vom wundersamen Polarlicht verwischt und es kam ihm vor wie etwas aus einem Traum, den er schlummernd in einem Kanu am Meeresrand gehabt hatte. [...] All dies ineinander verschlungene im fahlen grossen Flackern des Polarlichts, sich schliesslich auf ein Mal verdunkelnde und in einer riesigen Falte verschluckte, verfolgte Tsugumi in seinen unsicheren Erinnerungen zurück. Diese Erinnerungen würden sich in der Realität nie wieder auferstehen – das war Higusas Tod.

鶯は火草が来年の春子供が生まれたら、三人で家を出ようと言っていたことを、海の果ての霧の中に沈んでしまった島影のように思い出した。或る日、海の上にぽっかり浮かんでいたのが確かに見えたのに、夜、急に風が吹いて、凪いだあとも霧の晴れない一角に、その島は姿を消していた。火草との記憶のあるその部分だけが濃い霧がかかっていた。すると鶯には火草とのことが、全て、オーロラの妖しい光にまどわされて、海辺の黒いカヌーのうたた寝で見た夢物語のように思えるのだった。[...] 全て、オーロラの青白い大きなゆらめきの中にからみ合って、やがてさっと翳る大

きな襷の中に包みこまれてしまうのを、鶯は心もとない記憶の中で辿っていた。その記憶が、現実には、再び蘇ることが決してない、—それが火草の死であった。(ebd.: 74f)

Dadurch entsteht beim Leser der Eindruck, authentisch am Auftauchen der Erinnerungen teilzuhaben.

Tsugumi ist der geschickteste Jäger des Rabenstamms, doch anstatt zu jagen, verbringt er den Tag mit Higusa. Doch die fragile Idylle währt nicht lange, denn im Hintergrund lauert der Überlebenskampf: es ist Herbst, Higusa erwartet ein Kind, und eigentlich ist sie die Frau des Häuptlings, dessen designierter Nachfolger Tsugumi ist. Im Verlauf dieses Abschnittes wird Higusa aus Tsugumis Perspektive dargestellt. Wiederholt werden Einblicke in die Überlegungen und Gewissenskonflikte Tsugumis gegeben. Während die impulsive Higusa mit ihm den Stamm verlassen möchte, zögert Tsugumi. Er plant, sich noch einige Jahre unauffällig zu verhalten und nach der Übernahme des Häuptlingsamts, Higusa offiziell zur Frau zu nehmen. Was für Tsugumi eine valable Option wäre – für Higusa würde es bedeuten, weiterhin als Raichōs Frau – fernab von ihrem eigenen Stamm – Tsugumis Kind in Unfreiheit grosszuziehen. Tsugumi wäre nicht „ihr“ Mann und könnte jederzeit eine andere Frau des Adlerstammes ins Haus bringen, ohne dass sie sich dagegen wehren könnte. Diese Überlegungen behält sie für sich, und bringt Tsugumi durch eine kindlich-trotzig anmutende Art dazu, die Nacht mit ihr draussen zu verbringen. Dem in enger Gemeinschaft lebenden Stamm wird es spätestens beim Eindunkeln nicht mehr verborgen bleiben, wenn Higusa und Tsugumi eine Nacht lang nicht zurückkehren. Tsugumi kämpft immer wieder mit Gewissensbissen und hat das Gefühl, Raichō zu hintergehen; auch die Angst vor einer Bestrafung durch Raichō quält ihn. Higusa schimpft ihn einen Feigling, der sich nur um seine eigene Haut und sein eigenes bequemes Leben kümmere und dem nichts an ihr liege. Schliesslich obsiegt Higusas aufbegehrende Haltung.

Im gesamten Text wird das Paar nicht gegen einander ausgespielt, sondern es werden die inneren Konflikte beider Seiten nachvollziehbar gezeichnet. Dieses Moment trägt viel zur Spannung der Geschichte bei.

Tsugumi erinnert sich an die Nacht mit Higusa im Kanu. Eingewickelt in Felle betrachteten sie das Schauspiel des Polarlichts. Während er ganz in das Naturspektakel versunken war, schmiegte sie sich an ihn und krallte ihre Nägel in seine Haut. Auf diese Weise teilt sie ihm mit, dass sie nicht erträgt wenn er sich auf etwas anderes als auf sie konzentriert. Tsugumi, offensichtlich daran gewohnt, betrachtete ohne Reaktion weiterhin den Himmel:

Als Higusa den Druck ihrer Schenkel löste, wurde sein Körper plötzlich angehoben und wurde tief im Gletscher am Himmel eingeschlossen. Das

furchteinflössende Blau vermischte sich mit der Schneelandschaft und den in verschiedensten Winkeln reflektierenden Eiskristallen.

火草は腿の力をぬくと、彼のからだはすっと浮かび上がって空の氷河の奥にとじこめられる。恐ろしい蒼さが一面の雪景色とさまざまな角度で反射する氷の結晶の中で交錯する。(ebd.: 76)

Dieses Bild, in dem Higusa – anfänglich noch verschwommen – mit dem Nordlicht überblendet wird, verdeutlicht sich in einem inneren Monolog Tsugumis, in dem das Bild der Gletscherspalte wieder erscheint:

Higusas Augen waren veilchenblau. In diesen veilchenblauen Augen hatte es einen dunklen Schatten von Hemlocktannen und Ajanfichten. Das war tatsächlich, man möchte es überprüfen, ein seltsames Blau, als würde man tief in einen Gletscher hineinschauen. Ich bin in eine Gletscherspalte gefallen. Auf beiden Seiten ragten Eismauern empor, die Aussenwelt ist abgeschnitten. Der einzige Ort, wo ich mich jetzt noch hinlegen kann, ist das schroffe Eis dieser Gletscherspalte. Das ganze Haus tuschelt heimlich miteinander, von wem mich Raichō umbringen lassen wird. Wird es Kitsutsugi sein, oder Kakesu⁹⁹?

火草の眼はすみれ色だった。そのすみれ色の眼の中に梅とえぞ松の黒い山陰があった。それは確かに、確かめてみたくなる、氷河の奥を覗きこむような不思議な蒼さのあるめであった。おれは氷河の割れ目におちこんだ。両側に氷壁がそそり立って、外の世界と遮断されてしまった。今となつてはおれが身を横たえられる唯一の場所は氷河の割れ目のずれて突き出た氷の上しかない。家中の者がひそひそと、雷鳥がおれを誰に殺させるかを囁き合っている。啄木鳥だろうか、懸巢だろうか。(ebd.: 78f)

Signale für den inneren Monolog Tsugumis sind die Verwendung des Personalpronomens *ore* und der damit verbundene Wechsel in die erste Person, der Wechsel ins Präsens, sowie die Verwendung des temporalen Ausdrucks *ima to natte wa*. Tsugumi ist sich bewusst, dass sich seine Überlebenschancen im Stamm verringert haben werden bei der Rückkehr. Er, der wie ein Schatten dem Häuptling Raichō gefolgt war, hintergeht ihn mit seiner Frau.

Auf dem Kanu schlafen Tsugumi und Higusa miteinander. Danach fühlt sich Tsugumi erschlaft wie ein Lachs nach der Paarung, dessen Körper nach verrichteter Pflicht (*gimu* 義務) zum Sterben auf den Grund des Flussbettes sinkt. In der Morgendämmerung tauchen die Umrisse von Higusas Körper auf, und erinnern Tsugumi an einen schlafenden blauen Fisch (*nemutte iru aoi sakana no yō* 眠っている蒼い魚のよう) (ebd.: 80). Tsugu-

⁹⁹ Eichelhäher.

mi erinnert sich, wie er jedes Jahr den Laichplatz der Lachse aufgesucht hat, um dieses grausam-vitale Naturschauspiel mit zu betrachten. Der Laichplatz der Lachse wird beschrieben, an dem als Endprodukt des letzten Aufbäumens des Lebens tote Fische und leuchtend rote Eier zurückbleiben. Die ganze Unerbittlichkeit des Lebenszyklus, und die Fragilität des neuen, unversehrten Lebens finden sich in diesem Bild kondensiert.

Nachdem diese Szene aus Tsugumis Perspektive geschildert wurde, folgt die direkte Wiedergabe von Tsugumis Gedanken, erkennbar am *verbum credendi kangaeta* und an der Figurensprache Tsugumis, die durch die Postfixe *-darō ka* oder *-na* angezeigt wird:

Die Augen der Leichname blickten leer in den Himmel, ohne Regung. Tsugumi richtete seine Augen auf die Schatten der Fische, die wie grosse schwarze welke Blätter langsam im Wasser schaukelten, als wollte er sich vergewissern, ob diese nun lebendig oder tot waren. In diesem Schaukeln war nur eine pflanzenartige, dahintreibende Leichtigkeit ohne Schmerz. „Sind die Lachse glücklich? Sind sie unglücklich?“, dachte Tsugumi. In den tausenden blutverschmierten silbernen Bäuchen, die sich durch die tausenden Leichname, die wie schwarzes welkes Laub waren, hindurchwanden, lag eine grauenvolle Anziehungskraft, und über dem aufspritzenden Wasser lagen die ekstatischen Wonneschreie der Fische.

屍骸の眼はぼんやりと空を眺め、無心であった。鵜は水の中でゆっくりとゆれている黒い大きな朽ちた木の葉のような魚の影に、それが果たして生きているのか死んでいるのかを確かめようとして目をすえた。そのゆらぎには植物的な、苦痛のない漂うような気楽さがあるだけであった。鮭は幸福なのだろうか、不幸なのだろうか、と鵜は考えた。幾千という黒い朽葉の屍骸の間をくねりつづける幾千という血にまみれた銀色の腹には凄惨ななめかしさがあって、水しぶきの中には歓喜の絶頂に似た魚の叫びがあった。つまり、鮭は他にどんな方法も無いのだな、そうすることが彼等の生きている理由なのだろう、と鵜は考えた。(ebd.: 90)

Die schwangere Higusa ertrug den Anblick der sich paarenden, laichenden und sterbenden Lachse in dem von Laich und Samen getrübttem Wasser nicht und musste sich übergeben. Der schwangeren Higusa ist beim. Beim Verlassen des Laichplatzes fällt Tsugumis Blick erneut auf das Wasser. Doch diesmal ist ein anderer Aspekt des Überlebenskampfes in seinem Fokus:

In der sanften, langgezogenen Abenddämmerung schwammen an den seichten Stellen am Ufer die leuchtend roten Eier gemächlich auf und ab,

und darum herum bildeten unzählige kleine Fische einen Kreis. Waren es soeben ausgeschlüpfte Jungfische, oder eine andere kleine Fischart? Die kleinen Fische stupsten mit ihren Mündern die glatten, leuchtend roten Eier an, als würden sie mit einem Spielzeug spielen. Die Eier erinnerten an zinnoberröte Beeren, die ins Wasser geschüttet worden waren.

ゆるやかな長びいた夕暮の中で、水際の浅瀬には美しいほおずき色の卵がゆっくりと浮き沈みして、そのまわりを無数の小魚が輪を描いて泳いでいた。もう卵から孵った稚魚なのか、或いは別種類の小魚なのか、小魚達は玩具でもいじるようにしきりにその鼻先でつややかなほおずき色の卵をつついていた。卵は水にこぼれた野苺の朱色の実とも想えた。(ebd.: 92)

Der Wechsel vom Überlebens- und Reproduktionskampf zum friedlichen Spiel der soeben geschlüpften Fische im Abendlicht ist plötzlich. Das tödliche Verlangen nach Leben und Fortbestehen ist die Kehrseite des weichen, ungeformten Lebens. Higusa trägt das Kind von Tsugumi in sich. Das sanfte Spiel, der leuchtend rote Anblick der Fischeier wird jedoch bald im Dunkel versinken. Wie langgezogen auch die Abenddämmerung sein mag, der harte subpolare Winter naht.

3.2.2.3 Perspektive von Raichō

Ab dem dritten Abschnitt wird aus Raichōs Perspektive berichtet. Es ist früher Morgen. In der Nacht zuvor sind Tsugumi und Higusa nicht zum Stammessitz zurückgekehrt. Raichō sitzt im fast verlassenen Haus und schnitzt an einem Schneehuhn-Totem aus Erlenholz, als Tsugumi hereinkommt und ihn zum Fischen auffordert. Der Wechsel zu Raichōs Perspektive wird nicht eingeleitet und erfolgt abrupt. Durch die Zeitangaben (*sono toki, furimuita toki*) sowie die räumlichen Deiktika (*soko ni, jibun no mae, jibun no tenokō no ue ni*) sowie die Gedanken Raichōs erschliesst sich der Perspektivenwechsel jedoch rasch:

Damals stand Tsugumi wie ein hellbrauner Schatten dort. Als er sich umdrehte, dachte Raichō, ob dieser hellbraune Schatten nicht ein Geräusch machen und ihn angreifen würde. Plötzlich war ihm dieser Gedanke gekommen. Beinahe hätte er den Meissel fallen gelassen. Er hatte damals genau gespürt, dass er eine Verteidigungsstellung eingenommen hatte. Als Tsugumi um ihn herumging und vor ihn hinstand, fuhr Raichō mit gesenktem Blick fort, den Meissel zu verwenden. Es gelang ihm nicht, seine Schultern zu entspannen. Raichō spürte Tsugumis Blick auf seinem Handrücken.

その時鶇はまるで薄茶色の影法師のように、そこにいたのだ。ふり向いた時、雷鳥はその薄茶色の影法師が音をたてて襲いかかる

のではないかと思った。はっとそういうふうに思ったのだった。
彼はのみをとり落としそうになった。彼はその時、自分が身がま
えたのをはつきりと感じていた。
鵜が自分の前にまわるのを、雷鳥は眼を伏せて、肩の力を抜くこ
とができないままにのみを使いつづけた。雷鳥は自分の手の甲の
上に鵜の視線を感じていた。(ebd.: 95)

Abgesehen von der oben zitierten Anfangsszene enthält dieser Abschnitt nur wenig Innenperspektive von Raichō. Fast alles was der Leser über Raichō erfährt, entstammt der direkten Rede Raichōs. Das Verhältnis ist eklatant: Etwa zwei Drittel des Abschnittes ist in direkter Rede, nur ein Drittel ist in Prosa geschrieben. Von der direkten Rede nimmt Raichōs Anteil 90% ein, Tsugumis knappe 10%. 17% von Raichōs Rede geben die Stimme seiner Mutter wieder, mit 15% der gesamten Dialogmenge also noch mehr als Tsugumis Rede. Raichō beschreibt das unheimliche Gefühl, dass ihn in der Dämmerungszeit etwas aus dem Dunkeln heraus anstarre (ebd.: 98f). Diesen Nachtmahr versucht er zu bannen, indem er das Schneehuhn-Totem schnitzt.

Für das Leben in der Gemeinschaft gibt Raichō, der über die Vorfälle der letzten Nacht im Bilde ist, Tsugumi den Rat, zurückhaltend zu bleiben. Er fragt Tsugumi, warum dieser nicht mit den anderen auf die Jagd gegangen sei. Tsugumi erwidert:

“Ich wollte, dass allen noch ein bisschen klarer wird, dass an Tagen, an denen ich das Kanu nicht besteige, die Wale tief auf den Meeresgrund hinabtauchen.“

“Es ist nicht gut, wenn man die Dinge allzu offensichtlich macht. Es ist besser, man macht es möglichst unbestimmt, so als ob man nichts damit zu tun hätte, so dass der andere nichts direkt merkt. Wenn du es so machst, spricht irgendwann ein anderer aus, was du sagen wolltest.“

「おれがカヌーに乗らない日は鯨が海の底にもぐってしまうことをみんなにもう少しよくわからせてやりたいんだ」

「物事を何でもあまりはつきりさせることはよくないことだ。なるべく曖昧に、そしらぬふうに、ぼんやりと感じさせるやり方がいい。そうすれば、その中に、お前の言い度いことを他人が言ってくれるようになる」(ebd.: 96)

Später im Text wird in der Form einer erlebten Rede Raichōs erneut auf diese Überlegung zurückgegriffen. Demnach war es ein Fehler Tsugumis, ihm vertrauensvoll und offen zu begegnen; Tsugumi überschätzt hier die Bedeutung individueller Zuneigung – oder wie es Raichō nennt, zwischenmenschliche Beziehung von Nehmen und Geben (*taishaku kankei*) – im sozialen Kodex der beiden Stämme. Nicht die persönliche Bindung der einzelnen

Stammesmitglieder, sondern das Überleben und Fortbestehen des Stammes als Ganzes muss geschützt werden.

In diesem System, in dem alles auf das gemeinsame Überleben ausgerichtet ist, sind Worte Störenfriede, insbesondere wenn es Worte der persönlichen Angelegenheiten sind. Dies war es, was Raichō Tsugumi bereits im weiter oben zitierten Dialog zu verstehen geben wollte. Doch geblendet von der Aussicht auf ein Leben in einer frei gewählten Liebesbeziehung mit Higusa, fernab von den neidischen Blicken der anderen Stammesmitglieder, vergisst Tsugumi seine Vorsicht und ignoriert Raichōs Warnsignale.

Am letzten Abend, bei der Mahlzeit, bei der Higusa vergiftet wird, betrachtet Raichō Higusa. Im Gegensatz zum weiter oben untersuchten Ausschnitt, in dem Higusa primär durch ihren Blick präsent war, ist es hier ihr Mund mit den Zähnen, die hungrig Fleischfetzen abreißen und geräuschvoll zerkauen. Raichō vergleicht sie mit einem wilden Tier beim Fressen. Der Blick der ins Essen vertieften Higusa hingegen geht ins Leere:

Weil sie ganz vertieft war, das Fleisch zu zerkauen, schwebte der Blick ihrer von kräftigem Licht erfüllten, mit gebogenen, golden leuchtenden Wimpern umgebenen Augen in der Luft.

肉を噛み砕くことに専心しているため、彼女の反った金色に光る瞳につつまれた光の強い眼は宙に浮いていた。 (ebd.: 109f)

Angewidert von ihrer Gier wendet Raichō schliesslich seinen Blick ab. Kurz darauf lässt Raichō „mit den Fingern eines Zauberers“ (ebd.: 111) das giftige Kraut in Higusas Essen fallen. Er stellt sich vor, wie bald ihre gesamten Lebenssysteme versagen werden. Währenddessen blickt er kurz und verstohlen zu der Sawa no onna hinüber, die Reisig ins Feuer wirft.

Als Higusa das von Raichō gereichte giftige Kraut hinunterschlingt, verschlingt Raichō sie ein letztes Mal mit den Augen. Er lässt seinen Blick über ihren ganzen Körper wandern und beobachtet, wie sie das grüne, giftige Kraut in den Mund nimmt und mit ihren weissen Zähnen zermalmt. Er nimmt eine beobachtende Haltung ein, was sich an der gehäuften Verwendung von Verben des Sehens wie *me o hawaseru* 眼を這わせる, *me o tometa mama* 眼をとめたまま, *me o agete [...]* *mitsumeta* 眼を上げて[...]みつめた, *kakunin shita* 確認した zeigt. Er vermeint sogar, Higusas Lippen auf seinen Augenlidern zu spüren, und überlagert (*kasaneite ita* 重ねていた) Tsugumis Blick mit seinem eigenen (ebd.: 112). Indem er Higusa ein letztes Mal mit seinen Augen vollständig einverleibt, nimmt er Abschied von ihr als Frau und als Bedrohung seines Stammes.

3.2.2.4 Perspektive der Sawa no onna

Die Anteil der Perspektive der Sawa no onna ist verhältnismässig gering. Ihre Sichtweise enthält jedoch wichtige Informationen über den Hergang von Higusas Tod. Möglicherweise handelt es sich gar nicht um Sawa no onnas eigene Perspektive. Als einziges Signal in diese Richtung könnte der mit *-yō ni mieta* gekennzeichnete bildhafte Ausdruck verstanden werden, doch könnte dies genau so gut um einen Vergleich der Erzählerstimme handeln. Es lässt sich aufgrund dieser Textstelle also nicht eindeutig sagen, ob es sich um Figuren- oder Erzählerperspektive handelt.

Es ist jedoch die einzige Szene, wo die Sawa no onna nicht mit geschlossenen, verklebten Augen beschrieben wird, d.h. sie *muss* Higusa ansehen, um die Spuren des Mordes zu verwischen, von dem sie ganz offensichtlich – ohne Worte – gewusst hat:

Da sie ebenfalls aus der gleichen Kiri-Familie stammte wie Higusa, war die alte Frau Raichōs, die Sawa no onna gekommen, um zu helfen. Sie hatte Higusas Lippen mit Lippenrot, einer Paste aus Ziegenfett und Bienenhonig, weshalb Higusa aussah, als wäre sie noch am Leben. Während die Sawa no onna Higusas Lippen mit dem Lippenrot bestrich, pickte sie mit ihren Fingern etwas, das zwischen ihren halb geöffneten Lippen klebte, etwas, wie ein Blatt heraus.

やはり鷺族の、火草と同じ霧の家の出である雷鳥の老いた妻、沢の女も手伝いに来ていて、火草の唇に野やぎの脂と野苺の汁を練り合わせた紅を塗ってやったので、火草はまるで生きているように見えた。沢の女は火草の唇に紅を塗ってやりながら、その半ば開いた唇の内がわにはりついた、なにか、草の葉のようなものを指でつまみあげた。(ebd.: 68)

Zu behaupten, es handle sich um interne Fokalisierung auf Sawa no onna, würde wohl zu weit führen. Der letzte Satz von *Higusa* beschreibt jedoch die Sawa no onna, wie sie mit geschlossenen Augen da sitzt:

Mit gelblich angeschwollenem Gesicht, die Augen geschlossen, rauchte die Sawa no onna.

沢の女は黄色いむくんだ顔で、目を閉じたまま、煙草を吸っていた。(ebd.: 113)

Die Sawa no onna sieht, indem sie nicht sieht. Niemand hat sie informiert und aufgeklärt über die Vorgänge, doch mehr als jedes andere Mitglied des Stammes hat sie die Geschehnisse mitbekommen und – vielleicht – schon lange vor allen anderen davon gewusst.

3.2.2.5 Perspektive von Higusa?

Zunächst scheint die Perspektive Higusas nicht wiedergegeben, doch lassen sich einige Textstellen eindeutig als als Higusas Wahrnehmung identifizieren. Solch eine findet sich zum Beispiel im Abschnitt, in dem sich Tsugumi an Erlebnisse mit Higusa erinnert. Auf einen inneren Monolog Tsugumis, in dem er Higusa vor ihrer Leichtfertigkeit warnt (*Higusa yo, omae wa ore ga me o ageru to, [...] 火草よ、お前はおれが目をあげると*), werden Higusas Gefühle geschildert nach Tsugumis Verschwinden: Sie fürchtet sich (*kowakatta* 怖かった) vor der Nacht und den wilden Tieren im Wald, ist zögerlich (*shibushi-bu* 渋々), und ist wütend (*haradatashii* 腹立たしい) über Tsugumis nüchterne Denkweise (vgl. Ōba 1992b: 87). In dieser Sequenz lassen sich einzelne Textbestandteile eindeutig Higusa zuordnen. Es wird beschrieben, wie sie sich an das blutverschmierte Gesicht ihres ersten Geliebten erinnert, der wegen ihres Verhältnisses zu Tode geschlagen worden war. Higusa denkt:

„Erscheine nicht mit vorwurfsvollem Gesicht vor meinen Augen!“
schüttelt Higusa den Kopf. Aber während sie den Kopf schüttelte, fürchtete sie sich vor sich selbst, wie sie begann, sich an Tsugumi zu klammern. Auch während sie sich fürchtet, schüttelt sie erneut den Kopf: „Ach, was kann er wohl sonst noch tun, ausser mich so auf die Probe zu stellen?“. So oder so, um einen Partner zu finden, der einem gefällt, bleibt Männern wie Frauen schlussendlich nichts anderes, als mit ganzer Kraft ihren Geschlechtsgegnossen zu wetteifern.
恨みがましい顔をして目の前に現れないでくれ、と火草はその度に首を振る。だが首を振りながら彼女は鶴に執着し始める自分を怖れていた。怖れながらも、ああ、そうやって自分を試す以外に何ができるというのだろうか、と再び首を振る。どっちみち、男と女は気に入った配偶者を得るためそれぞれに自分の力をかけて同性と競い合うしかない。 (Ōba 1992b: 87)

Zu Beginn werden Higusas Gedanken dem Rede implizierenden Postfix *-to* と gekennzeichnet; in der deutschen Übersetzung ist dies mit Anführungszeichen wiedergegeben. Der letzte Satz jedoch ist ein Gedankenzitat in Form von narrativisierter Rede. Die kommentierende Bemerkung, die im Präsens steht, wird eingeleitet vom eher umgangssprachlich verwendeten Adverb *docchimichi* どっちみち. Genau genommen lassen sich anhand dieser Textauszug jedoch keine Rückschlüsse machen über Higusas Perspektive. Hingegen konnte gezeigt werden, dass durch die variable interne Fokalisierung auch unmittelbar Einblick in Higusas Bewusstsein und Denken gegeben wird.

Auf den inhaltlichen Aspekt, d.h. den im Zitat angetönten Wettkampf unter dem jeweiligen Geschlecht, bei dem vor allem die Frauen zu einer ständigen Rivalität um die besten Männer gezwungen sind, wird weiter unten in Kapitel 3.3.2 eingegangen.

3.2.2.6 Die Natur schaut zurück

Einige Stellen im Text führen den Blickwechsel in umgekehrter Richtung durch. Die Protagonisten und Protagonisten und Protagonistinnen finden sich angestarrt durch Tiere, empfinden das Nordlicht als ein blinzelndes Auge oder erleben Sinnestäuschungen, bei denen sie von einer imaginierten Figur aus den Flammen anstarrt werden (vgl. Kap. 3.2.2). So verweist im folgenden Beispiel das Deiktikum *kochira* Tsugumis Standpunkt. Die Szene ist zwar aus dessen Perspektive geschildert; jedoch findet er sich plötzlich im Fokus der aus der Umgebung herausstechenden Augen einer Möwe wieder:

Eine Möwe reckte den Kopf gerade auf und **schaut hierher**. Es sind durchscheinende Augen ohne jede Verdunkelung, in denen sich das letzte Orange der untergehenden Sonne spiegelt. Diese Klarheit war erfüllt der Unheimlichkeit von etwas Lebendigem, in das etwas Lebloses eingesetzt worden war.

一羽の海猫が首を真直ぐに立ててこちらを見ている。日没の最後のオレンジ色の陽を映した透明な翳りのない眼である。その翳りの無さは無生物を生物にはめこんだ無気味さをたたえていた。
(Öba 1992b: 90)

Auch im folgenden Beispiel sind die akustischen und visuellen Sinnesreize zunächst an Tsugumi gebunden, ganz im Sinne einer internen Fokalisierung wird nur erzählt, was Tsugumis Wahrnehmungshorizont entspricht. Plötzlich ist es Tsugumi, der von rot glühenden Augen aus der Dunkelheit angestarrt wird:

Plötzlich gab es ein scharfes Geräusch, als wäre die Sehne eines alten Pfeilbogens gerissen, und ein schwarzer, seltsamer Klumpen fiel aus grossen schwarzen Schatten des Treibholzes hinunter. Ein Tier heulte: „Guuh“. Tsugumi richtete sich auf und verfolgte den schwarzen Schatten durch die Dunkelheit. Ein abgemagertes Wiesel ging mit gesenktem Kopf vorbei. **Das Wiesel** hielt an und **blickte in seine Richtung**. Die Augen wie Klumpen aus rot glühendem Metall leuchteten aus dem schwarzen, finsternen Pelz. Danach stemmte sich das Wiesel träge auf seine Beine, rieb seine Schnauze an einem Grasbüschel zwischen den Treibholzstämmen und verschwand darin.

突然、古い弓の絃が切れるような鋭い音がして、黒い奇妙な塊りが大きな黒い流木の影の上から落ちて、くう、と動物が哭いた。鵜は身而起して闇をすかして黒い影を追った。痩せたいたちがうつむいてゆっくりと歩いていた。いたちは立ち止って彼の方を見た。赤く燃えた金属の塊りのような眼が、黒く沈んだ毛の中で光った。それから、いたちは物憂げに四肢を突っぱらせ、重なり合った流木の間の叢に鼻面をなすりつけ、その中にもぐりこんだ。(ebd.: 81)

Sowohl das Wiesel wie auch die Möwe fixieren Tsugumi unbewusst; gleichgültig und träge stellt der Mensch für sie eine gleichwertige Existenz dar, die weder bedrohlich noch erfreulich wirkt. Die Tatsache, dass es in *Higusa* mehrere Textstellen gibt, in denen die Figuren von Tieren angestarrt werden oder sich dem Blick der Naturphänomene ausgesetzt sehen, könnte als Hinweis aufgefasst werden, dass die natürlichen Kräfte in dieser Erzählung mit einer urgewaltigen Kraft aus immerwährendem Leben und Sterben letztendlich im Leben aller Protagonisten die Hauptrolle spielt.

3.2.3 Tempus

In diesem Kapitel wird untersucht, wie die Gestaltungsmittel Ordnung, Dauer und Frequenz in der Erzählung *Higusa* eingesetzt werden. Die Erzählung lässt sich grob in fünf Abschnitte gliedern, die sich wiederum aufgrund der Ereignisse in acht unterschiedliche Erzählblöcke unterteilen lassen. Folgende Tabelle gibt einen ersten Überblick.

	Inhalt	Seiten	Dauer
a)	Die Männer des Rabenstamms gehen dem Strand entlang	65-67	3 S/ einige h
b)	Totenwache bei Kiri no ie	67-75	8 S / 1 Nacht
c)	Erinnerung Tsugumis an den Tag und die Nacht mit Higusa (Perspektive Tsugumi)	75-95	20 S / ca. 24 h
c1)	Nacht: Higusa und Tsugumi im Boot	75-81	7 S / 1 Nacht
c2)	Morgen: Higusa und Tsugumi an Land	82-88	8 S / einige h
c3)	Mittag: Higusa und Tsugumi an Land, gehen weiter	88-92	4 S / einige h
c4)	Abend: Tsugumi stützt Higusa, gehen zum Strand	92-95	4 S / einige h
d)	Morgendämmerung: Raichō in seiner Hütte (Perspektive Raichō)	95-99	4 S / einige h

e)	Morgen: Raichō und Tsugumi auf dem Weg durch den Wald	99-109	10 S / einige h
f)	Higusa isst und stirbt	109-113	4 S / einige h

Die Wiedergabe der einzelnen Ereignisse in der Erzählung entspricht der oben dargestellten Abfolge. Aus dem Inhalt lässt sich folgender diachronischer Ablauf, d.h. die chronologische Ablauf der Ereignisse, rekonstruieren:

c2) → c3) → c4) → c1) → d) → e) → f) → a) → b)

Daraus ergibt sich, dass die diegetische Zeit einen relativ kurzen Zeitraum von wenigen Tagen umfasst. Zwischen c2) und e) liegen etwa knapp 24 Stunden. Dass f) am Abend des selben Tages stattfindet, liegt nahe. In der Erzählung findet sich kein genauer Hinweis, wie viel Zeit zwischen Higusas Tod und der Totenwache liegt, doch werden es kaum mehr als einige Tage sein. Auch enthält der Text keine Informationen darüber, was zwischen Higusas Tod und der Totenwache (also zwischen f) und a)) geschieht. Es lässt sich folgern, dass c2) bis f) den Zeitraum von einem Vormittag bis zum Abend des darauf folgenden Tages umfasst, also etwa 36 Stunden (38 Seiten für ca. 36 Stunden), und a) und b) einen Zeitraum vom Mittag bis Mitternacht eines anderen Tages (10 Seiten für ca. 12 Stunden). Zwischen f) und a) liegt ein nicht genauer eruierbarer Zeitraum.

Die Erzählung umfasst demnach zwei klar abgrenzbare Zeitblöcke. Diese Unterteilung ist in der Tabelle farblich hervorgehoben. Der Zeitraum dazwischen lässt sich nicht genau benennen, die jahreszeitlichen Schilderungen jedoch deuten darauf hin, dass die Ereignisse in der gleichen Saison stattgefunden haben.

Beiden Zeitblöcken ist gemeinsam, dass das Erzähltempo konstant bleibt. Eine Stunde diegetischer Zeit entspricht ca. eine Seite Erzählzeit. Der Erzählfluss wirkt daher an der Oberfläche ruhig und ausgewogen.

Auf der Mikroebene jedoch zeigen sich starke Bewegungen bereits am Anfang der Erzählung. Die rasche Abfolge von – unangekündigten – Perspektivenwechseln erzeugt eine Dynamik, die mit der zuvor festgestellten ruhigen Rhythmik des Textes kontrastiert. Es zeigt sich hierin, in welcher Wechselwirkung Tempus und Modus in der Praxis zueinander stehen. Um Einblick zu nehmen in die Dynamik unter die Textoberfläche, werden im Folgenden die einzelnen Segmente des Abschnitts c) einer genaueren Untersuchung unterzogen und zueinander in Verbindung gesetzt.

	Inhalt	Seiten	Dauer
c1.1	Anblick Himmel	75	9 Z
c1.2	Higusa kratzt Tsugumi	75-76	6 Z

c1.3	Tsugumi betrachtet den Himmel	76	6 Z
c1.4	Tsugumi spürt Schmerz von Higusas Nägeln	76	4 Z
c1.5	Gespräch Tsugumi und Higusa	76-77	6 Z
c1.6	Higusa streichelt Tsugumi	77	2 Z
c1.7	Tsugumi erinnert sich an Sex mit Higusa und wie sie gleich danach wieder neben Raichō geschlüpft war	77	4 Z
c1.8	Gedanke an Raichōs nachlassende Potenz, Anblick Tsugumis (Perspektive Higusa)	77	6.5 Z
c1.9	Tsugumi spürt den Schmerz von Higusas Nägeln (Perspektive Tsugumi)	77-78	1.5 Z
c1.10	Gespräch Tsugumi und Higusa über Higusas Leben im Sumpf	78	11 Z
c1.11	Innerer Monolog Tsugumi (<i>ore</i> おれ)	78-79	6 Z
c1.12	Gedanken von Tsugumi, dass sie sich beeilen müssten bevor es zu spät sei	79	7 Z
c1.13	Gespräch Tsugumi und Higusa über den Machtwechsel (<i>onna</i> 女, <i>jibun</i> 自分)	79-80	8 Z
c1.14	Geschlechtsakt von Tsugumi (<i>kare</i> 彼) und Higusa (<i>onna</i> 女) unter dem Polarlicht (Perspektive Tsugumi)	80-81	16 Z
c1.15	Wiesel prallt gegen das Kanu	81	6 Z
c1.16	Gespräch Tsugumi und Higusa über Menschen und Tiere, Higusas Schwangerschaft	81	6 Z

Eine genauere Analyse bringt die starken Bewegungen unter der Textoberfläche zu Tage. Die interne Fokalisierung ist mehrheitlich bei Tsugumi, wechselt jedoch im Verlauf des Abschnittes einmal kurz zu Higusa. Verschiedene Darstellungen von Bewusstsein und Wahrnehmung prägen den Abschnitt. Physische Empfindungen machen dabei als Schmerz oder sexuelle Lust den grössten Anteil aus. Meist ist die Rede von Tsugumi und Higusa, oder er (*kare* 彼) und Frau (*onna* 女). In einem kurzen inneren Monolog (c1.11) wird das Personalpronomen *ore* おれ (ich für Männer) verwendet. In der erlebten Rede (in c1.13) finden sich die Bezeichnungen *onna* für Higusa und *jibun* 自分 (selbst) für Tsugumi.

Der Perspektivenwechsel innerhalb derselben Rückblende erweist sich als diffizil zu analysieren. Beschreibt auf einer metadiegetischen Ebene Tsugumi Higusas Gedanken? Oder handelt es sich hierbei um einen Kunstgriff Ōbas, um das Verschwimmen (*bokasu*) der beiden Protagonisten narrativ umzusetzen? Diese Stelle (c1.7 – c1.8) ist im Folgenden wiedergegeben. Tsugumis Perspektive ist mit einfacher Wellenlinie, Higusas mit doppel-

ter gekennzeichnet. Die Stellen, an denen eine heterodiegetische Erzählinstanz durchschimmert, sind mit einer unterbrochenen Linie markiert:

c1.7) Einmal hatte sich Higusa wie ein Seehund an Tsugumis Seite angeschmiegt. Da waren eine weiche, warme Zunge, zusammen mit weichen Brüsten, die einem angenehmen Geruch verströmten, und dem Bauch. Dann, als er nach einer Weile die Augen wieder öffnete, lag Higusa an der Seite von Raichō und ass wilde Erdbeeren. Lippen und Zunge ganz rot gefärbt. Ihre Augen waren lieblicher und unschuldiger als die Augen eines Rehs im Sonnenlicht.

c1.8) Raichō konnte nicht gut fliegen. Er flatterte in der Gegend von Higusas Hüften und an ihrer Seite, und verströmte eine laue Wärme wie eine sanftmütige Maus. Higusa gähnt. Während sie gähnt, während sie die wilden Erdbeeren in den Mund steckt, betrachtet sie unablässig die feine Nackenlinie und die kräftigen Schultern Tsugumis, der sie beobachtet. Higusa erbebt überall, als Tsugumi aufschaut. Diese hellroten Blütenblätter haften sich überall an ihn, und sogleich schien Blut durch. Die Blütenblätter des Feuerkrauts sanken ins Wasser, verschwammen, und breiteten sich im Himmel aus. Dann begannen sie plötzlich in Flammen aufzugehen. c1.9) Er senkte die Augen und schaute Higusa an. Higusa hatte mit einem grausamen Blick ihre Nägel in seine Schulter geschlagen. Aber er stöhnte noch nicht.

c1.7) ある時、火草があざらしのように鶇の脇腹に身をすり寄せていた。柔らかな、暖かな舌が、柔らかな甘い匂いのする乳房と腹と一緒に、其処に在った。そして、しばらくして再び眼をあけると、火草は灰色の雷鳥のそばに寝そべって唇と舌を真っ赤に染めて野苺の実を食べていた。彼女のめは陽ざしに向かった鹿のめよりももっと優しくて無心であった。

c1.8) 雷鳥はよく飛べないのであった。火草の腰のあたりとか、脇腹のあたりでばたばたとばたいていて、柔和な鼠のようなぬくもりがあった。火草は欠伸をする。欠伸をしながら、野苺の実をついばみながら、はなれたところでじっと彼女を窺っている鶇のすらりと伸びた首筋や、ひどく厚みのある肩つきをみる。火草は鶇が目をあげると、何処にでもそよいでいた。薄いくれないのその花びらは彼の何処にでもはりつき、そしてすぐ血がにじむのであった。火草の花びらは水ににじんで大きくぼけて空の中にひろがった。そして急にめらめら燃え始める。c1.9) 彼は眼をおとして 火草をみた。火草は残忍なめつきで彼の肩に爪を立てていた。しかし、彼はまだ呻かなかった。 (Ōba 1992b: 77f)

Der Vollständigkeit halber sei auf iterative Elemente hingewiesen. Auch in der oben untersuchten Sequenz findet sich eine solche Wiederholung (c1.4 und c1.9). Auf die ganze Erzählung lassen sich die oben gemachten Feststellungen übertragen. Durch Iteration in Form von unterschiedlichen Blickwinkeln tritt die Fokalisierung (Modus) als Gestaltungselement in eine Wechselwirkung mit dem Tempus¹⁰⁰.

Exemplarisch konnte aufgezeigt werden, welche narrativen Strategien Ōba einsetzt, um eine diegetische Dynamik zu entwickeln. Die bewirkt einen Verzerrungseffekt auf Ordnung und Dauer der Erzählung. Repetitive Elemente und aus unterschiedlichen Perspektiven wiedergegebene Ereignisse sind der Frequenz zuzuordnen, treten aber als Gestaltungselemente des Modus ebenso in Erscheinung.

3.2.4 Erzählebenen – narrative Ebenen

Die Erzählung *Higusa* umfasst verschiedene Erzählebenen. Da ist zunächst die Basiserzählung der Begegnung von Higusa und Tsugumi bis zu Higusas Tod erstreckt. Darin eingebettet sind verschiedene Erinnerungen mit der Funktion, die vergangenen Ereignisse in der Retrospektive darzustellen. Das prägnanteste Beispiel dafür ist Raichōs eigene Geschichte, die er zunächst einfach als irgendeine Geschichte erzählt, die mit dem Worten *Mukashi, konna hanashi ga atta* 昔、こんな話があった beginnt. Bei der Binnengeschichte, in der Raichō seine eigene Geschichte erzählt, handelt es sich um einen in direkter Rede gehaltenen Bericht. Der Erzähler, Raichō, tritt selbst als Figur auf; somit ist er eine intradiegetische narrative Instanz:

Raichō spürte, wie er sich durch das Gehen beruhigte und die Spannung aus seinen Schultern wich. Er vermutete, dass sein Neffe den Angriff verworfen und das Geständnis gewählt hatte. Die Menschen können sich die verschiedensten Ausreden und Vorgehensweisen ausdenken, begann er sich zu beruhigen. Er hatte kurz auf die Antwort von Tsugumi gewartet, doch dieser schwieg, und so begann er zu erzählen:

“Vor langer Zeit hat es sich so begeben wie in dieser Geschichte – in einem Dorf gab es einmal einen Neffen, der mit der jungen Frau seines Onkels, des Häuptlings, geschlafen hatte. Diesen Neffe begünstigte der Häuptling unter allen Neffen und hatte beschlossen, ihn zu seinem Nachfolger zu machen. [...]

鳥は歩き続けながら安心のため肩の力がぬけていくのを感じていた。彼は甥が挑戦を捨てて告白を選んだのだと推定した。ひとは

¹⁰⁰ Das ist nichts Neues. Die bekannteste Erzählung, deren Spannung auf diesem erzählerischen Vorgehen beruht, ist Akutagawa Ryunosukes 芥川龍之介 *Yabu no naka* 藪の中 (1922).

いろいろな言いわけや、やり方を考え出すことができる、と安心し始めていた。彼は暫く鶴から言葉が返ってくるのを待っていたが、沈黙を確かめると話し始めた。

「昔、こんな話があった—或る村に長人の伯父の若い妻を寝とった甥が居た。その甥は長人が数のある甥達の中で一番目をかけて将来自分の後継ぎにしようと心に決めていた甥だった。[...] (ebd.: 101f)

Tsugumi realisiert erst am Schluss von Raichōs Erzählung, dass es sich um einen Bericht handelt von Ereignissen, die in der diegetischen Welt tatsächlich stattgefunden haben. Diese Ereignisse weisen eine Parallele auf zu Tsugumis Erlebnissen mit Higusa; auch am Anfang von Raichōs Geschichte findet ein Betrug statt, der mit Strafe gesühnt wird. Tsugumi fasst Raichōs Erzählung als mitgeteilte Lebenserfahrung auf und ist auf der Hut; dabei blendet er die Möglichkeit aus, dass Higusa an seiner Stelle geopfert werden könnte.

In der Analyse von *Higusa* konnten erzählerische Merkmale herausgearbeitet werden, die charakteristisch sind für Ōba Minakos Texte. Die wenig ausgeprägte Erzählinstanz sowie die variable Figurenperspektive weisen auf eine geringe Distanz zum Erzählten hin. Vor allem zu Beginn des Textes fällt die Orientierung für den Leser nicht leicht. Die Ereignisse finden innerhalb von wenigen Tagen statt, doch wird durch Rückblenden und eingeschobene Erzählungen die diegetische Zeit ausgedehnt.

Im Anschluss sollen einige spezifische Eigenheiten des Textes auf inhaltlicher Ebene beleuchtet werden.

3.3 Lokalität und Zwischenwelten

Higusa gehört zu den frühesten Erzählungen von Ōba Minako. Nachdem sie Japan verlassen hatte, begegnete sie in Alaska der lokalen Kultur der indigenen Bevölkerung Nordamerikas, den Tlingit. Gleichzeitig begegnete sie sich selbst: als Fremde, Zugewanderte in der multikulturellen Gesellschaft der Einwanderer in Sitka. Aus diesem Bruch in der Wahrnehmung des Selbst und der ungewohnten Umgebung nährte sich eine tiefe Faszination für die lokale Kultur und ihrer Urtümlichkeit. Diese „immer schon Dagewesenen“ – sind ebenso wie Ōba zu Fremden geworden in ihrer angestammten Umgebung.

Hier, in dieser Ansammlung von Zu- und Eingewanderten, Flüchtlingen und wirtschaftlich motivierten Immigranten, vertieft sich die kosmopolitische Ausprägung Ōbas. Sie befasst sich mit der Lektüre von Überlieferungen der Tlingit, besucht Reservate und lokale Ortsmuseen.

Die Spannung zwischen der eigenen Existenz als Frau und Fremde und der Fragilität der Ende der 1960er Jahre bereits marginalisierten Tlingit-Bevölkerung zeigt sich in quasi-ethnologischen Beobachtungen in *Higusa*. In neutraler Erzählsituation finden sich zahlreiche Beschreibungen von Ritualen, Gebräuchen, Gesellschaftsstruktur und Gegenständen.

An diesem schöpfkellenartigen Holzgefäß war das Wappen ihres Stammes, ein Rabe, eingeschnitzt. An den Seiten hatte es riesige, sonderbar weit aufgerissene Augen, der Griff war ein langer Schnabel. In den weit aufgerissenen riesigen Augen war rote und grüne Farbe angebracht. Wenn man den Schnabelgriff hielt und auf Augenhöhe anhob, war in diesen Augen etwas bedrohliches, als ob sie sich auf einem stürzen wollten. Nach der Überlieferung ihres Stammes war der Rabe ein kluger Vogel, der das Feuer auf die Erde gebracht hatte.

この柄杓状の木の器には彼等氏族の紋章である鴉の彫物がしてあった。側面に異様に見開いた巨大な眼があり、柄は長い嘴となっていた。かっと見開いた大きな眼には赤と緑の彩色がほどこしてあり、嘴の柄を持って目の高さまで上げるとその目に襲いかかられるような迫るものがあった。彼等氏族の伝説によると、鴉は地上に火をもたらした賢い鳥である。(Ōba 1992b: 110)

Bei den mit einer weit zurückreichenden Tradition verbundenen Gegenständen sowie der Legende von der Krähe, die das Feuer brachte, handelt es sich um die mythologischen Überlieferungen der Tlingit, die lange Zeit nur mündlich weitergegeben wurden.

Durch eine repetitive Erzählweise und semantische Überlagerungen von Tier-, Pflanzen- und Menschnennamen suggeriert Ōba die Reproduktion einer Tlingit-Sage. Die Einlagerung von Fragen und Problemen ihrer eigenen Existenz als Frau und Fremde verdeutlicht, dass es sich nicht um eine bloße Adaption einer Überlieferung handeln kann, sondern um eine höchst zeitgemässe Erzählung. Fragen nach Zugehörigkeit, sozialen Regeln und der Wahlfreiheit von Frauen angesichts starrer Geschlechterrollen sind stets präsent in *Higusa*.

Im Folgenden wird diese doppelte Sicht Ōbas anhand der Darstellung der rituellen Handlungen und der gesellschaftlichen Regeln in *Higusa* herausgearbeitet. Während die Schilderung der *Rite de passage* der ethnologischen Narration zugeordnet werden können, lassen sich in der Beschreibung der sozialen Ordnung deutlich gesellschaftskritische Züge erkennen.

3.3.1 Rituale und *Rite de passage* in Higusa

Das wohl eindrucksvollste Ritual, zu dem die beiden Stämme zusammenfinden, ist die Rauch-Totenwache für Higusa. Figurenperspektive ist gewellt, Erzählermarkierungen gestrichelt markiert; eine immer wieder repetierte Frequenz fett:

Heute war die Rauch-Totenwache, bei der man sich um die sterblichen Überreste Higusas besammelte.

今日は火草のなきがらを囲んで煙草の通夜があるのだった。(Öba 1992b: 67f)

Dieser *Rite de passage* wird quasi-ethnologische geschildert. Der erste Satz beinhaltet eine Art neutrale Beschreibung des Rituals im Präsens. Deshalb ist *da kara* als Anzeichen einer Erzählinstanz gekennzeichnet. Der Bericht des aktuellen Trauerrituals ist im Präteritum gehalten, was als Anzeichen der Diegese, der fiktionalen Welt, verstanden werden kann:

Weil es die Rauch-Totenwache ist, gibt es keine Lieder und Tänze wie bei anderen Treffen. **Alle betrachteten die Steine, die im Feuer rot glühten, und rauchten schweigend.** Indem man die Totenwache an der Seite der Verstorbenen abhielt, während man rauchte, wollte man die Seele der Verstorbenen auf dem mit Erinnerungen angereicherten Rauch emporsteigen lassen. Während man den Rauch betrachtete, wie er zu Qualm wurde und aufstieg, schaute man zu, wie die Tote zum Himmel emporstieg, dann zu einer schwebenden Wolke wurde, zu Nebel wurde und im Meeresgrund versank.

煙草の通夜だから、他の寄合いのように歌や踊りはないのである。
みんな、火で真赤になった石を眺めて黙って煙草を吸った。
煙草を吸いながら死人のそばで通夜するのは、想いをこめた煙の中に死者の魂をのせるためであった。煙草が煙になってたちのぼっていくのを眺めながら、死者が天にのぼり、それからたなびいた雲になり、霧になって海の底に沈んでいくのをみつめるのだった。(ebd.: 67f)

Nach dieser kurzen, objektiven Beschreibung des Rituals – es kann unmöglich Figurenperspektive sein, welche Figur hätte das Interesse, einem japanischen Leser dieses für alle selbstverständliche und althergebrachte Ritual zu schildern¹⁰¹ – folgen weitere Etappen, auch eingegliedert in den Verlauf der Erzählung. Die Verstorbene liegt aufgebahrt und ge-

¹⁰¹ Betrachtungen einer Figur, vom Autor intendiert als Information an den Leser (vw).

schmückt im Haus ihrer Familie, und nach einer gewissen Zeit fordert der Häuptling des Adlerstammes Raichō als Ehemann der Verstorbenen auf, die vorgeschriebene Ansprache zu halten:

Alle rauchten schweigend.

Nach einer kurzen Weile ergriff der Häuptling des Adlerstammes die Gelegenheit und forderte Higusas Ehemann Raichō auf, den Gruss an die Verstorbene zu richten. Daher erhob sich Raichō vor dem flackernden Feuer und öffnete seinen Mund:

“Für meine verstorbene Frau, Higusa, für die Frau aus dem Adlerstamm aus der Kiri-Familie, Higusa, übergeben wir Männer vom Rabenstamm unsere Trauerworte dem Rauch dieser Pfeife und lassen ihn zum Himmel steigen. Unsere Onkel, unsere Grossonkel, unsere Vettern, unsere Nefen, alle wir Männer machen aus dem Stöhnen unserer Trauer für die verstorbene Frau des Adlerstammes, Higusa, einen Nebel, der sich über das Meer legt. Jetzt sind unter uns, die wir uns hier besammelt haben und still rauchen, unsere Ahnen, die Geister aller Männer des Rabenstammes dabei. Unsere verstorbenen Onkel, Grossonkel, kreisen jetzt, mit uns zusammen, mit der Pfeife zusammen, mit den Seufzern der Trauer zusammen, um die Wangen der Mutter und Schwester der Toten, die die Tote weinend in ihrem Schoss halten.“

Das waren die Worte, die man an der Rauch-Totenwache zu sagen pflegte. Deshalb **rauchten alle schweigend** und betrachteten die Speisen, die im Topf kochten.

みんな黙って煙草を吸っていた。

やがて、頃合いを見はからって鷺族の長が火草の夫、雷鳥に死者の為に挨拶をするように言ったので、雷鳥は燃えている火の前に立ち上がって口を開いた。

「死んだわが妻、火草のために、鷺族の女、霧の家の女、火草のために、われら鴉族の男達の哀しみの言葉をこの煙草の煙にのせて天に送ろう。われらの伯父、われらの大伯父、われらの従兄弟、われらの甥、われら全ての男達は、死んだ鷺族の女、火草のために、哀しみの吐息で海を覆う霧をつくっている。今、ここに集まって、ひっそりと煙草を吸っている中には、われらの祖先、鴉族の全ての男達の霊がいる。われらの死んだ伯父、大伯父、彼等は今、われらと共に、煙草と共に、哀しみの吐息と共に、死者を膝にのせて涙を流す死者の母親と姉妹の頬をぬぐってやっている」これは煙草の通夜の時のきまり文句だった。だから、**みんな黙って煙草をすいながら、鍋の中に煮える食べ物をみまもっていた。** (ebd.: 69)

Dem Ritual folgend, hält darauf der Häuptling des Adlerstammes – Higusas Vater? – seine Ansprache. Er bedankt sich bei Raichō und den Männern des Rabenstamms und spricht direkt zu der verstorbenen Higusa:

“Danke, unsere teuren Freunde, ihr Männer des Rabenstamms. Ihr habt zusammen mit euren Ahnen den Tod unserer Frau aus dem Adlerstamm genügend betrauert. Jeder Mensch muss seine sterbliche Hülle dort trocknen lassen, wo sie wo sie trocknen muss. Steh auf, Higusa, du musst deine sterbliche Hülle vertrocknen lassen. Musst du nicht das feuchte, alte Gewand das dein Leben umhüllte, trocknen und verbrennen? Das nasse, verrottete Gewand wird in den Flammen zu Asche und verwandelt sich in Erde, es wird zu Rauch und steigt zum Himmel empor; die Muschelschalen werden am Ufer von den Wellen zermahlen und werden zu Sand.“

「ありがとう、親愛なるわれらの友、鴉族の男達よ。君等は君等の祖先と共に、われら鷲族の女の死を十分に悲しんでくれた。ひとは誰でもその殻を乾すべきところに乾さねばならない。立て、火草よ、お前はお前の殻を乾さねばならぬ。しめってこわれた生命をつつんでいた古い着物をかわかして、焼きはらおうではないか。濡れて朽ちた着物は焰の中で灰となって土にかえり、煙となって天にのぼり、貝殻は海辺で波に砕かれて砂となるであろう」
(ebd.: 69f)

Über den weiteren Verlauf der Totenwache wird der Leser wieder von der quasi-ethnologischen Erzählerstimme aus dem Off informiert:

In der Totenwache war es Sitte, dass die Blutsverwandten ihre Erinnerungen an die verstorbene Person erzählten.

通夜には近親の者が死んだ者の思い出話をするのがならわしだった。(ebd.: 71)

Als erster berichtet Higusas älterer Bruder, Noyagi no tsuno, die Vorgeschichte von Higusa bis zu dem Zeitpunkt, wo sie von Raichō im Moor aufgelesen wurde. Hier wird eine erste Parallele zur Sawa no onna ersichtlich.

Damit endet die Beschreibung des Rituals, die Erzählung wird aufgerollt in verschiedenen Gedankenberichten und Retrospektiven und endet mit Higusas Tod.

3.3.2 Grenzüberschreitung und Gemeinschaft

Das Familien- und StamMESSsystem des Adler- und Rabenstamms ist detailliert beschrieben:

Ihre Sippen waren geteilt in den Adler- und den Rabenstamm, und jede der matrilinearen Familien gehörte zu einem der beiden Stämme. Heiraten innerhalb des gleichen Stammes sind nicht erlaubt. Ist die Mutter aus dem Rabenstamm, gehören alle ihre Kinder zum Rabenstamm und müssen einen Ehepartner vom Adlerstamm wählen. Weil abgesehen von der richtigen Stammesherkunft des Partners die sexuellen Beziehungen abhängig vom eigenen Vermögen ziemlich frei waren, kümmerten sich die Männer nicht um die Kinder, die die Frauen zur Welt brachten. Die Männer zogen die Kinder ihrer Schwestern auf. Vermögende Männer konnten ihre Frau auch ins eigene Haus mitnehmen, aber wenn die Kinder ein bestimmtes Alter erreichten, schickten sie sie zurück zu den Brüdern ihrer Frau. Es kommt auch vor, dass man Mädchen zuhause behält und sie mit den eigenen Neffen verheiratet.

彼等の部族は、鷲族と鴉族の二つの氏族にわけられていて母系家族の各家はどちらかの氏族に属していた。同氏族内の結婚は認められない。母が鴉族なら子供達は全て鴉族であり、配偶者は鷲族から選ばねばならない。氏族さえ異れば力に頼るだけの性関係はかなり自由だったから男達は相手の女の生む子供のことは気にかけなかった。男達は同じ母親から生まれた姉妹の子を育てた。力のある男達は妻を自分の家に置くこともできたが、子供達は或る年齢に達すると妻の兄弟のもとに送り返した。女の子は家にとどめて自分の甥達と結婚させることもある。(Ōba 1992b: 69)

In diesem System bildet die Familie keine in sich geschlossene Einheit, wie dies in der modernen Kernfamilie der Fall ist. Die Sippe als Grossfamilie ist im Kollektiv zuständig für die Erziehung der Kinder des jeweiligen Stammes. Was bedeutet dieses System konkret für Frauen? Higusa, eine Frau des Adlerstammes, müsste demnach einen Partner aus dem Rabenstamm wählen – Raichō. Die in dieser Verbindung entstehenden Kinder wären jedoch allesamt Kinder des Adlerstammes, in den Higusa mit ihnen zurückkehrte, um sie gemeinsam mit ihren Brüdern aufzuziehen. Oder Higusa würde bei Raichō einziehen und bei ihm und dem Rabenstamm leben, doch die Kinder müssten ab einem bestimmten Alter zum Adlerstamm zurückkehren. Der zweite Fall entspricht der Situation in der Erzählung

Higusa. Ausserdem hatte Raichō vor Higusa eine erste Frau, die Sawa no onna, die jedoch bereits sehr alt ist und schon lange wieder bei ihrem Adlerstamm lebt.

Dieses auf den ersten Blick matriarchalische System erweist sich jedoch in der Praxis als heimtückisch für die Frauen der beiden Stämme, denn sie befinden sich in einem andauernden Zustand der Rivalität mit den anderen Frauen um die Männer. Dies führt dazu, dass sich die Frauen untereinander ununterbrochen beobachten müssen, und sich konstant bemühen müssen, um die Fertigkeiten des künftigen Partners abzuschätzen. So lässt sich Higusa von verschiedenen Männern Gegenstände für ihr Kind anfertigen. Es ist ein andauernder Kampf ums Überleben, in dem stets der Stärkere gewinnt. Higusa selbst spürt diese Rivalität unter den Frauen und den Schmerz, der dadurch entsteht:

Und dann betrachtete die Sawa no onna so gut es ihre Kräfte zulassen, während sie sich mit verkrusteten Augen blind stellt und so tut, als ob sie im Rauch halb erstickte, den Hals mit Tränen verstopft hustet, ihre Rivalin, die junge Higusa, die sie mit leicht durchschaubarem Gedanken dafür verachtet. Wenn man verliert, soll man sich ohne Zaudern zurückziehen. Wollen wir im Grasland darum kämpfen!

そしてまた、沢の女が目にいっぱいやにをためて、にせ盲のふりをして、煙にむせたふりをして、涙でのどをつまらせて咳きこみながら、うつ伏せになって彼女の力の及ばぬ恋がたきを、娘のような若い火草を盗み見るのをしらじらしい想いで蔑み見る。負けた時にはいさぎよく身をひいたらよいのだ。それまでは競ってみよう。野原の中でうばいあおう。(Öba 1992b: 87f)

Könnte es sich um ein Gesellschaftssystem im Übergang von matriarchalen Strukturen zu einem Patriarchat handeln? Einige Hinweise darauf gibt es tatsächlich. Die erst vor wenigen Generationen entstandene Jäger- und Sammlergesellschaft bildet sich um, die Männer verfügen über die jeweiligen Stämme. Ihr Vermögen, d.h. ihre Einflusskraft, messen sie an den Frauen, die sie besitzen. Kriege werden geführt und die besiegten Männer als Sklaven, die erbeuteten Frauen als Ehefrauen gehalten, wobei viele von ihnen der Missgunst der Stammesfrauen nicht gewachsen sind. Auch der Tauschhandel mit den „weissen Männern“ scheint relativ jung zu sein, so gibt es erst einen Eisentopf und auch Gewehre sind sorgfältig gehütete Mangelware.

Weitere Stellen weisen auf die Empfindlichkeit dieses Gesellschaftssystems hin, an dessen Basis die ausreichende Versorgung mit Nahrung und Schutz vor der Natur die Angehörigen der Stämme zusammenhält. So entschliesst sich Raichō zum Mord an Higusa, da er die Konsequenzen fürchtet, die der Verlust seines stärksten Jägers nach sich ziehen würde.

Unter diesem Aspekt liesse sich die Sawa no onna als Bild für die besiegte matriarchalische Gesellschaftsstruktur interpretieren, wenn sie als Scheinblinde den Kampf aufgegeben hat. Higusa stünde nach dieser Lesart für das Aufbegehren dieser ursprünglichen Kräfte. Darauf deuten auch ihre Äusserungen hin, wenn sie zu Tsugumi sagt, dass sie niemals wie die Sawa no onna in einem Haufen Felle gehüllt das Feuer hüten will, während Tsugumi eine neue Frau ins Haus bringt (ebd.: 85).

Im Hintergrund zeichnen sich bereits die von einem Tabu belasteten Entwicklungen in Higusas Geschichte ab: Higusa entstammte der Verbindung des Häuptlings des Adlerstammes mit einer Frau des Rabenstamms, und gehört nach dem matrilinearen Familiensystem also dem Rabenstamm an. Ihr Vater jedoch liebte sie abgöttisch und behielt sie bei sich. Anstatt sie aber mit einem seiner Neffen zu verheiraten, wie dies gelegentlich vorkam, wollte er sie gegen einen hohen Preis mit einem Mann des Rabenstamms verheiraten – ein klarer Verstoss gegen die Gesetze des oben beschriebenen Familiensystems.

Higusa wurde von ihrem Vater – um sie vor der Öffentlichkeit zu verbergen – mit der Aufsicht über einen Sklaven betraut. Sie wiederum versuchte um ihre Cousins, d.h. die zum Adlerstamm gehörigen Neffen des Adler-Oberhauptes – ihres Vaters – zu werben und liess dazu den Sklaven Nachrichten an die Cousins übermitteln. Der listige Sklave jedoch überbrachte diese Nachrichten nicht und verkündete Higusa jedes Mal, dass keine Antwort gekommen sei, weil ihre Cousins Angst vor ihrem Onkel – Higusas Vater – hätten. So liess sich die nichts ahnende Higusa schliesslich auf eine Liaison mit dem Sklaven ein. Doch bald kommt Higusas Vater dahinter und lässt den Sklaven auf brutale und blutige Art hinrichten (ebd.: 72).

Bei den Sklaven handelt es sich um Gegner, die bei Kämpfen gefangen genommen wurden. Es ist Männern wie Frauen unter Todesstrafe verboten, mit diesen eine Beziehung einzugehen. Üblicherweise werden männliche Gefangene getötet, weibliche verstossen und als Ehefrauen genommen. Doch auch dies war nicht ohne Risiko für die betroffenen Frauen:

Die weiblichen Sklaven wurden nicht getötet, weil die Männer von Anfang an beabsichtigten, sie zur Frau zu nehmen. Es kam jedoch häufig vor, dass sie von den anderen, freien Frauen so grob behandelt wurden, dass sie dabei fast umkamen. Wenn die frei gelassenen Frauen von irgend einem aufrichtigen Mann aufgenommen wurden, hatten sie grosses Glück. Das heisst, Higusa hatte grosses Glück gehabt, dass sie von Raichō aufgenommen worden war.

“Weil er sie in den Sümpfen gefunden hat, weil Higusas Mutter meine jüngere Schwester war, habe ich Raichō gesagt, dass er sie aufnehmen solle”, sagte die Sawa no onna, die alte Frau von Raichō.

女の奴隷は始めから男達が妻にするのが目的だったから、殺されずに済んでいた。ただ、他の自由な身分の女達から辛く当られて死ぬようなことはよくあった。追放された女は誰かまともな男が拾ってくれれば、それで運がよかったということになる。つまり、火草は運よく雷鳥に拾われたのだ。

「沢でみつけた女だから、火草の母親はわたしの妹だったから、わたしが雷鳥に、家にいれてやるように言ったのだ」
雷鳥の老いた妻の沢の女が言った。(Ōba 1992b: 73)

Higusa war von der Stellung her gleich wie die Sklavinnen, deren Freilassung in Tat und Wahrheit einem Verstoss aus der Gemeinschaft gleichkam. Sie überlebte in der Verbannung und wurde schliesslich von Raichō, dem Anführer des Rabenstamms, aufgelesen.

Bis hierhin erscheint Higusa als Opfer eines Verbrechens ihres Vaters, der mit den Regeln des matrilinearen Systems brach und seine zuvor abgöttisch geliebte Tochter grausam bestrafte – bei der drastische Beschreibung der Tötung des Sklaven handelt es sich immerhin um das abrupte Ende der ersten Liebesbeziehung Higusas.

Weiter stellt sich mit der Tatsache, dass die Sawa no onna offenbar eine Tante Higusas war, eine weitere Parallele in den Leben dieser beiden Frauen heraus. Daraus lässt sich schliessen, dass Ōba anhand dieser beiden Figuren mit ihren sehr ähnlichen Grunddispositionen unterschiedliche gesellschaftliche Optionen darstellt, indem sie die Sawa no onna überleben und Teil des Systems werden lässt, dem die weniger konforme Higusa schliesslich zum Opfer fällt.

3.3.3 Konstruktion von Zwischenwelten bei Ōba

Auf den ersten Blick scheint *Higusa* die Nacherzählung einer Tlingit-Legende zu sein. Die Perspektive verlässt nie die Welt der dargestellten Stämme und ihr Wissen. An einigen Stellen tritt die ethnologisch beobachtende Erzählerstimme hervor, doch insgesamt zeichnen sich Erzählerspuren höchstens diskret ab. Die Verwendung von Eigennamen¹⁰², bei der nicht immer auf den ersten Blick klar ersichtlich ist, ob nun von Blumen (*higusa*) oder Frauen (Higusa), Vögeln (*tsugumi*, *raichō*, *kitsutsuki*) oder Männern (Tsugumi, Raichō, Kitsutsuki) die Rede ist, verstärkt diesen Effekt. Die repetitive Schreibweise formt den Erzählfluss beinahe hypnotisch, und der Leser wähnt sich in der Gegenwart eines alten Geschichtenerzählers.

¹⁰² In vielen Erzählungen der frühen Phase hatte Ōba eine besondere Vorliebe für ausgefallene Eigennamen (vgl. Ōba Toshio 2011: 528).

Die zugewanderte japanische Autorin Ōba, die indigene Legenden adaptiert und für ein japanisches Publikum aufbereitet? – Nicht ganz. Denn bei den Protagonisten handelt es sich im Grunde genommen um eine heterogene Volksgruppe: Raichō ist ein angeschwemmter Verstossener seines eigenen Stammes, ebenso ist Higusa eine aufgelesene Verstossene ihrer Familie. Es wird also in einem exotisierenden, „wilden“ Setting die eigene Geschichte des Lebens in einer von verschiedensten Herkunftsn geprägten Gesellschaft bezogen. Dennoch ist es dieser Lebensgemeinschaft gelungen, ein starkes Kollektiv zu begründen, in dem die Interessen des Einzelnen dem Überleben des Stammes untergeordnet sind. Die freie (*honpō* 奔放) und lebensbejahende (*ōsei* 旺盛) Lebensweise Higusas stellt für diese Gemeinschaft ein Problem dar (vgl. Egusa 2001). Higusas Ehemann Raichō steht für die gesamte Gemeinschaft, wenn er Higusa durch eine Intrige schliesslich ermordet. Dieser Plot kann auch als Kritik am herrschenden Patriarchat aufgefasst werden (vgl. Endō 2011: 536f), eine Sichtweise, die vor allem im Hinblick auf das folgende Kapitel ein interessanter Ansatz ist.

Mit der Erzählung *Higusa* schafft Ōba eine raum-zeitliche Zone zwischen exotisierenden Projektionen des frühen globalisierten Selbst auf eine entwurzelte Gemeinschaft, in deren archaischen Ritualen sich Raum öffnet für eine multiperspektivische Darstellung der Welt. Die Verortung der Protagonistin leistet Ōba in einem offenen, nicht fixierbaren Raum, in dem sich aus einem Konglomerat von Erinnerungen das anarchisch-trotzige Bild einer in rot gekleideten Frau – Higusa – abzeichnet. Das Gedenken an eine tief liegende Entwurzelung flammt gleichsam als transkulturelle Verzerrung auf, der junge erzählerische Filter Ōbas setzt die empfangenen Bilder zu einer Erzählung zusammen, die einer magisch-archaischen Welt zu entstammen scheint, und dennoch direkt in die Gegenwart mündet.

4 FrauSein: *Sanbiki no kani* 三匹の蟹

Das Meer atmete inmitten von milchfarbenem Nebel noch ruhig im Schlaf. Zwischen den wie Binsen hochgewachsenen Wassergräsern erwachten dennoch bereits die Wasservögel, schlugen mit den Flügeln, schrien mit schrillen Stimmen, als würde man über Glas kratzen. Eine Möwe, grau wie beschmutzter Schnee, wandte ihre Augen, orange wie Marmeln, unverwandt herüber, scharrte arrogant mit dem Fuss im Sand und wandte sich abrupt zur Seite.

Ging man vorwärts, war es, als ob einem der Nebel entgegen fließen würde. Yuri ging weiter, als würde sie den Sand, welcher sich in ihrem zerrissenen Strumpf rau anfühlte, mit der gekrümmten Fusssohle zur Seite schieben. Das Meer hatte eine schwarz-violette Farbe. Beim gelben Schild an der Bushaltestelle stand ein junger Mann mit einer Sportmütze und einer Reisetasche.

„Sieht aus, als gäbe es gutes Wetter, wenn sich der Nebel hebt.“, sagte er mit einem Nicken. Es war nicht ganz klar ob er zu Yuri sprach oder vor sich hin redete.

Yuri schob, den Blick auf den fließenden Nebel und jenseits der zähen milchigen Schicht leicht aufleuchtende Meer gerichtet, mit der Spitze des gekrümmten kleinen Zehs energisch den Sand von ihrer Fusssohle weg. Als sie kurz darauf den Blick senkte, krochen zwei Krebse zusammen nur wenige Zentimeter vor ihren Zehennägeln durch. Die Panzer der Krebse sind Panzer, keine Gesichter. Aber Yuri kann sich nicht helfen, aus irgend einem Grund kommen ihr die gekrümmten Krabbenpanzer immer wie Gesichter vor. Die Krabben streckten ihre feuchten Stielaugen hervor. Die zwei Krabben krochen mit ineinander verschränkten Beinen. Beide Enden der Panzer waren spitzig; es waren Schutzpanzer vom gleichen dunklen Violett wie das Meer.

海は乳色の霧の中でまだ静かな寝息を立てていた。藺草のような丈の高い水草の間では、それでももう水鳥が目を醒ましていて、羽ばたいたり、きいきいとガラスをこするような啼声を立てていた。灰色の汚れた雪のような鴉はオレンジ色のビイ玉のような眼をじっとこちらに向けて横柄に脚で砂を搔いてはぷい、と横を向いた。

歩いていると、霧が流れてくるようであった。由梨は破れたストッキングの間でざらざらする砂をたわめた足の裏で脇に寄せるようにしながら歩いた。海は黒味を帯びた藤色であった。バスの停

留所の黄色い標識のところには鳥打帽を被ったズックのポストン・バッグを持った若い男が一人待っていた。

「霧があれば、いい天気になりそうだなあ」

男は由梨に言うとも、独り言ともとれるような頷き方で言った。由梨は霧の流れていく、濃い乳色の壺の奥でかすかに光っている海に目をとめたままの姿勢で、蹠の砂をたわめた小指の先でしきりに脇に寄せた。暫くして、目を落とすと、蟹が二匹連れ立って由梨の爪先からほんの二三十糎のところを這っていた。蟹の甲羅は甲羅であって、顔ではないのだが、どういうわけだか、由梨は何時でもそのいびつな蟹の甲羅が顔に思えて仕方がないのである。蟹は潤んだ二つの長い眼を突き出していた。二匹の蟹は脚をもつれさせるようにして這っていた。甲羅の両端は尖っていて、海の色とそっくりの暗い藤色の殻であった。(Ōba 1992a: 7f)

4.1 Inhalt

Mit *Sanbiki no kani* 三匹の蟹 („Drei Krabben“) fasste Ōba Minako als Schriftstellerin in Japan endgültig Fuss. Sie hatte die Erzählung im Herbst 1967 innert kurzer Zeit niedergeschrieben, nachdem sie von einem Studienaufenthalt an der Universität Washington wieder nach Sitka zurückgekehrt war, wo sie mit ihrer Familie seit 1959 lebte. Sie sandte den Text nach Japan, wo er 1968 mit dem Gunzō-Literaturpreis für Newcomer (*Gunzō shinjin-shō*), und in der Folge 1969 mit dem renommierten Akutagawa-Preis prämiert wurde. Der Literaturnobelpreisträger Kawabata Yasunari lobte die Natürlichkeit des Textes, in dem er den Zeitgeist widerspiegelt fand. „Sie hat Talent. Wenn sie umsichtig fortfährt, wird aus ihr eine interessante Schriftstellerin.“ (Kawabata 1968: 7) Ōba selbst soll *Sanbiki no kani* „eher als Skizzenbuch denn als repräsentatives Werk“ (Ōba Toshio 2009: 502) betrachtet haben.

Als „raffiniert und schockierend“ bezeichnete Autor und Jury-Mitglied Niwa Fumio den Text und meinte damit die Tatsache, dass die Hauptfigur Yuri 由梨¹⁰³ nicht nur ihren Mann wiederholt betrogen hatte, sondern dies gar mit nicht-japanischen Männern (vgl. Niwa 1986: 8). Auch andere Protagonisten und Protagonistinnen von *Sanbiki no kani* leben eine weit freiere Sexualität aus, als dies noch vor der Erfindung der Pille möglich gewesen war (vgl. Kimura-Steven 2005: 15f). Ohne explizit darauf Bezug zu nehmen, beschreibt Ōba in *Sanbiki no kani* die amerikanische Gesellschaft Ende der sechziger Jahre: Kosmopolitismus, Chauvinismus und Aufbegehren gegen das Establishment. So vermittelt

¹⁰³ Vgl. Kikuhara 1984.

sie der japanischen Leserschaft Einblick in diese anders geartete Kultur. Auf diesen Punkt wird weiter unten noch einmal eingegangen.

Sanbiki no kani ist die Geschichte von Yuri, die eines Abends aus der engen Welt ihres Hausfrauenlebens flüchtet und dabei eine Affäre mit einem Fremden hat. Sie und ihr ebenfalls japanischer Mann Takeshi 武 leben seit längerem in Nordamerika und haben eine zehnjährige Tochter, Rie 梨恵.

Während Yuri mit ihrer Tochter Kuchen backt für die Gäste, fühlt sie sich unwohl und verspürt einen Schmerz im Magen. Sie beschliesst, unter einem Vorwand der abendlichen Bridge-Party fernzubleiben. Trotzdem bleibt sie, um die nacheinander erscheinenden Gäste gemeinsam mit ihrem Mann zu begrüßen. Da sind der amerikanische Literaturwissenschaftler Frank und seine Ex-Frau Ronda, die als Malerin und Universitätsdozentin tätig ist. Inmitten dieser der intellektuellen Schicht angehörenden Gäste fühlt sich Yuri seltsam wurzellos und einsam (vgl. Egusa 2001: 66f).

Der Reihe nach treten die weiteren Gäste auf: Der Physiker Yokota und seine Gattin, die japanische Austauschstudentin Matsuura Keiko und schliesslich der im Exil lebende russische Pater Baranof und seine Frau Sascha, eine Sängerin.

Als sämtliche Gäste besammelt sind, verlässt Yuri die Gesellschaft, allerdings nicht ohne sich vorher noch kurz am obligaten Smalltalk beteiligt zu haben. Eine Weile fährt sie ziellos umher und betritt schliesslich eine Ausstellung über die Kunst der Ureinwohner Alaskas, wo sie einen Mann kennenlernt. Dieser wird während der gesamten Erzählung nur Pink Shirt genannt; sein wirklicher Name ist nicht von Bedeutung und bleibt unbekannt.

Nach dem gemeinsamen Besuch eines Vergnügungsparks und eines Tanzlokals fahren sie ans Meer. Während dem Geschlechtsakt denkt Yuri an ihre Freundin A, mit der sie in der Studienzeit eine enge Freundschaft verband. Danach bleiben Yuri und der Mann noch im Auto, schweigend. Am nächsten Morgen geht Yuri durch die morgendliche Küstenlandschaft zur Bushaltestelle und bemerkt im Bus, dass ihr Geld gestohlen wurde. Sie kehrt zu ihrer Familie zurück.

Selbst wenn in der Rahmenhandlung von *Sanbiki no kani* Parallelen zu Ōbas Biographie gezogen werden können, spielt sich die Erzählung klar in einem fiktiven Rahmen ab. Sie unterscheidet sich von der Tradition der autobiographischen Geständnisliteratur. Analytischer Aufbau, Handlung und Ereignisse der Erzählung weisen darauf hin, dass Yuris temporärer Ausbruch weit über eine reine weibliche Identitätssuche hinausgeht.

Noch fehlen Strukturen, wo sich Yuri mit ihren dazugewonnenen Erfahrungen einbringen kann. *Sanbiki no kani* ist daher auch eine Erzählung, die von der Suche nach neuen Lebensräumen handelt.

Die Art und Weise jedoch, in der Ōba Yuris „Abenteuer“ ins Leere laufen lässt, wirft Fragen auf. So findet in der Gestalt von Yuri keine strahlende Galionsfigur der japanischen Frauenbewegung Eingang in die Literatur. Im Gegenteil, in ihrer Ziel- und Orientierungslosigkeit drohen Yuris Schritte bei ihrem morgendlichen Spaziergang am Strand buchstäblich im Sand zu verlaufen. Anstatt über Nacht um eine Erfahrung reicher geworden zu sein, findet sie sich allein, bestohlen und mit zerrissenen Strümpfen am Strand wieder (vgl. Egusa 2001: 31ff).

Trotz alledem haftet der Erzählung kein resignativer Ton an. Der Grund dafür liegt in Ōbas Erzählstil. Mit der scharfen Beobachtung und präziser Auffassungsgabe zeichnet sie ein kritisches Bild des omnipräsenten Sexismus. *Sanbiki no kani* ist kein leidenschaftliches Pamphlet gegen die patriarchalischen Unterdrückungsmechanismen. Yuri ist keine Opferfigur, auch keinesfalls ein Selbstopfer (vgl. Lindhoff 2003: 27), wie sie in der feministischen „Bekenntnisliteratur“ der siebziger Jahre nur allzu oft vorkommen. Ganz allmählich und scheinbar nebenbei wird jedoch der Leser in den Sog einer sexuell gefärbten chauvinistischen Aggression hineingezogen, in dem sich Yuri bewegt und aus dem sie ausbricht – nur um sich aufs Neue darin wiederzufinden, um sich ihm diesmal aber aus eigenem Willen zu überlassen. Yuris Ausbruch ist in Wirklichkeit ein Aufbruch. Allerdings einer von erschütternder Orientierungslosigkeit.

Das Motiv der Krabben findet sich häufig in Ōbas Werk. Tawada weist darauf hin, dass das im Schriftzeichen 蟹 für Krabbe enthaltene Radikal *mushi* 虫 (Insekt) in verschiedenen Redewendungen verwendet wird. Diese drücken oft eine Wahrnehmung auf emotionaler Ebene aus, wie z.B. *mushi no shirase* 虫の知らせ für „Vorgefühl“, oder *mushi no idokoro* 虫の居所 für „Stimmung“ (vgl. Tawada 2011). Auf den Titel nehmen Anfang und Ende der Erzählung Bezug. Zu Beginn von *Sanbiki no kani* kommen zwei Krabben vor. Da ihre Beine ineinander verhakt sind, können sie sich weder seitlich noch vorwärts richtig fortbewegen. Obwohl sie so viele Beine haben, gelingt es ihnen nicht, sich frei zu bewegen, solange sie sich nicht voneinander trennen.

Der Name der kleinen Pension, in der Yuri und Pink Shirt die Nacht verbringen, heisst „Drei Krabben“. Erst hier taucht das Krabbenmotiv wieder auf: Als Inschrift eines rot blinkenden Neonschildes:

Die rote Neonschrift „Drei Krabben“ blinkte im Schatten der Binsen. Es war nicht so, dass der Mann nach der Frau hungerte. Sie genossen es einfach, dies zu tun.

「三匹の蟹」という赤いネオンが藺草の陰でついたり消えたりしていた。男は女に飢えては居なかった。ただ、そうすることを愉しんでいた。(Ōba 1992a: 61)

Als Yuri am Morgen darauf allein dem Strand entlang zur Bushaltestelle geht, steht im Hintergrund das „Drei Krabben“:

Das „Drei Krabben“ war eine kleine Holzhütte, passend für eine Pension am Strand. Die grüne Lampe war an.

「三匹の蟹」は海辺の宿にふさわしい丸木小屋であった。そして、緑色のランプがついていた。(Öba 1992a: 62f)

Vom Lichtergewirr des Vergnügungsparks ist nur noch eine blinkende Neonschrift übrig geblieben, die nun im Licht des anbrechenden Tages verblasst. Die zyklisch angelegte Erzählung, zu deren Beginn eine lyrische Landschaftsbeschreibung (*sanbunshi-fū* 散文詩風な自然描写, vgl. Egusa 2001: 31) steht, endet in eben dieser Szenerie mit Yuri, die dem morgendlichen Strand entlang geht. In diesem Bild werden von einer Erzählerstimme ohne Geschlecht und Geschichte im Sinne eines modellhaften Autors (モデル作者) (vgl. Eco 1994) bereits die strukturellen Elemente der Erzählung angelegt.

4.2 Analyse

Ein herausragendes Merkmal von *Sanbiki no kani* ist der überdurchschnittlich hohe Anteil an Konversation. Ganze Passagen bestehen aus Gesprächen, die in direkter Rede wiedergegeben werden. In diesen Wortgefechten werden aktuelle politische Ereignisse wie der Vietnamkrieg oder die wirtschaftliche Lage Amerikas dargestellt, aber auch ein Einblick in die Beziehungen unter den Protagonisten gewährt. Daher wird zunächst auf dieses Gestaltungsmuster eingegangen.

In der Folge wird die Wahrnehmungsebene analysiert, mit besonderem Augenmerk auf die Blicke der Figuren. Die zeitliche Struktur der kompakten Erzählung, die einen relativ grossen Zeitraum umfasst, wird im anschliessenden Kapitel genauer betrachtet.

4.2.1 Erzählinstanz: Dialogizität als Erzählmittel

Die lobende Ansicht von Öbas Debutwerk wurde nicht von allen Kritikern geteilt. Vor allem die Kritiken anlässlich der Preisverleihung des Akutagawa-Preises fielen hart aus. Ein möglicher Grund für die strenge Bewertung könnte durchaus auch in den äusserst positiven Urteilen bei der vorherigen Verleihung des *Shinjinshō*-Literaturpreises liegen.

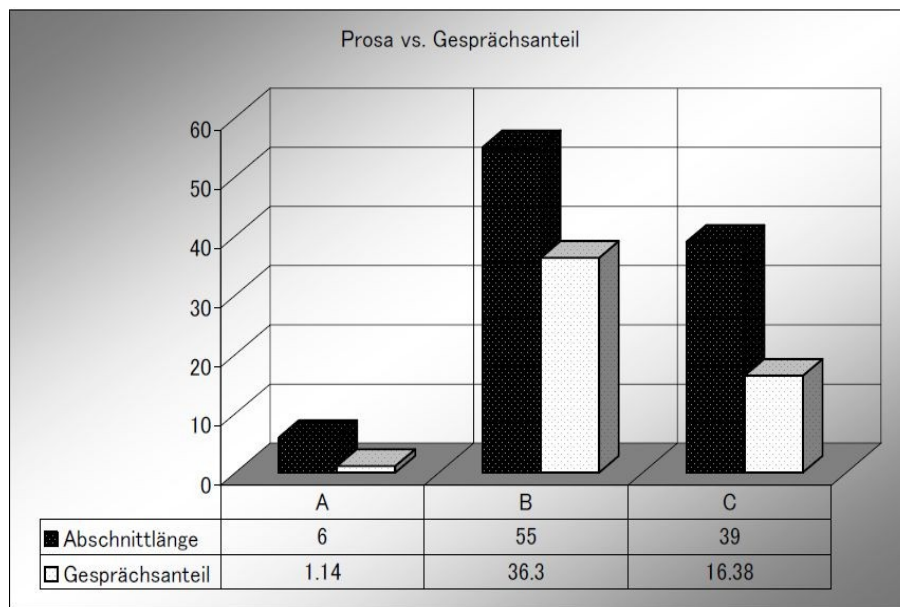
So kritisierte Niwa Fumio: „Die Konversation des ersten Teils liest sich wie eine schlechte Übersetzung“ (Nihon bungaku shinkōkai 1968: 318), und Funahashi Seiichi bemerkt: „Die Gespräche sind gut geschrieben, aber ab dem Punkt wo Pink Shirt auftritt, heisst es

ganze neunzehn Mal ‚sagte Pink Shirt‘. Das hinterlässt das Gefühl einer stumpfsinnigen Erzählung“ (ebd.: 319). Und Yukio Mishima bemängelte: „Auch wenn es ein Mittel ist, dem Leser die Abscheu und den Überdruß zu vermitteln, stinkt es nach Penetranz der Autorin“ (ebd.: 316). An anderer Stelle wiederum heisst es, dass „Konversation brillant als Erzählmittel eingesetzt wird“ (Ōkubo und Yoshida 1973: 318), und Kawabata Yasunari anerkannte nebst kritischen Worten in der Urteilsverkündung des Akutagawa-Preises, dass „die gegenwärtige Welt eines solchen Romans jeder kennt, doch ein Roman, in welchem diese so deutlich erschien, existierte bis anhin nicht“ (Nihon bungaku shinkō kai 1968: 318).

Einen interessanten Aspekt erwähnt Nagai Tatsuo: „Man meint es sei ein Mann, doch sind es die Worte einer Frau. Man meint es sei die Mutter, doch ist es die Tochter, die spricht.“ (Nihon bungaku shinkōkai 1968: 321) ¹⁰⁴ Die neutrale Sprache enthält keine der gewohnten Indizes, die auf Alter oder Geschlecht des Sprechers Rückschluss erlauben. Indem er der Sprache geschlechtsspezifische Merkmale abspricht, verweist Nagai implizit auf die vielfach konstatierte „Fremdartigkeit“ des Textes. Dadurch rückt er *Sanbiki no kani* in die Nähe heutiger Erfolgsautoren wie Yoshimoto Banana und Murakami Haruki, bei deren Werken die Leser genau diese Fremdartigkeit schätzen, die dem Leser das Gefühl vermittelt, ausländische – übersetzte – Literatur zu lesen. So betrachtet hat Ōba mit *Sanbiki no kani* ein sehr modernes Werk verfasst, das bereits ansatzweise die Eigenschaften in sich trägt, die sich in einer späteren Phase entfalten sollten.

In der Tat nehmen Gespräche in *Sanbiki no kani* mit knapp 55% des Gesamtvolumens ausserordentlich viel Raum ein. Durch die bei der Lektüre beinahe drehbuchartig anmutenden Gesprächsszenen skizziert Ōba ihre Protagonisten und zeigt dabei auf bemerkenswert präzise Weise deren charakteristische Wesenszüge auf. Die unten stehende Grafik soll dabei das Verhältnis von Gesprächen zur Prosa in der Erzählung veranschaulichen. Als Einheit dienen Zeilen.

¹⁰⁴ Vgl. Tsutamori 2009.



Die Struktur der Erzählung lässt sich in drei Abschnitte gliedern. Da ist als Erstes die neblige Küstenlandschaft, in der sich Yuri in der Anfangsszene bewegt (A). Dazu kommen die Ereignisse des Abends, die sich wiederum in zwei Abschnitte unterteilen lassen. Auf die Schilderung der häuslichen Welt als Ehefrau Takeshis in der Runde der Gäste (B) folgt Yuris Ausflug mit Pink Shirt (C). Während die Schlüsselszene A lediglich 6% des gesamten Erzählungsvolumens ausmacht, nehmen Abschnitt C mit knapp 40%, und Abschnitt B mit 55% sogar über die Hälfte ein. Im Gegensatz zur Eingangsszene A, wo Gespräche unwesentlich sind und entsprechend wenig Raum einnehmen, wird die Schilderung der abendlichen Party von Konversation dominiert: Beinahe zwei Drittel der Szene besteht aus Gesprächen. Entgegen Watanabes Behauptung, lediglich in Abschnitt B nähmen Gesprächsszenen einen nennenswerten Raum ein (vgl. Watanabe 2000) besteht auch derjenige Teil der Erzählung, den Yuri mit Pink Shirt verbringt, mit etwas über 40% beinahe zur Hälfte aus Dialogen.

Handlungsort der Erzählung ist Alaska, die Protagonisten jedoch setzen sich aus den verschiedensten Nationalitäten zusammen. In der Folge ist Englisch auch die Sprache, in der sich die Gäste in der abendlichen Runde miteinander unterhalten. Ersichtlich ist dies aus Ōbas Schreibweise, indem sie die Namen der Personen im englischen Gespräch in Katakana schreibt, in der Prosa aber mit Kanji. Auch die japanischen Gäste sprechen untereinander meist englisch, mit einigen wenigen, im Text entsprechend markierten Ausnahmen, z.B. wenn es heisst, dass zwei Figuren miteinander Japanisch sprechen. Dass knapp ein

Drittel der Konversation in Teil B dennoch in japanischer Sprache stattfindet gründet in der Tatsache, dass bereits die Beziehung von Yuri und Takeshi vor dem Erscheinen der Gäste mittels zahlreicher Gespräche der Eheleute dargestellt wird.

Die Häufigkeit der Dialoge und Gesprächsszenen in *Sanbiki no kani* verhalten sich als Erzählmittel komplementär zur visuellen Ebene. Diese besteht zum Einen aus dem Zusammenspiel von Ōbas Beobachtungen und den Blicken der Protagonisten¹⁰⁵ mit denen sie sich kritisch an- und durchschauen. Zum Anderen arbeitet Ōba intensiv mit Metaphern und es gelingt ihr immer wieder aufs Neue, den Leser mit ihrer Bildsprache in den Bann zu ziehen.

Während Ōba die Gespräche dazu verwendet, ein äusserst lebhaftes Bild ihrer Protagonisten zu skizzieren, benutzen diese ihrerseits ihre Worte, um sich selbst zu inszenieren. Da wird geheuchelt, gelogen, verleumdet, getratscht, geprahlt, gespottet – und verschwiegen. An einer Stelle spürt Yuri, wie ihr „zusammen mit den bedeutungslosen Worten ein Brechreiz wie Schaum aus der Tiefe des Magens hinauf stieg“ (Ōba 1992a: 35). Ein Gefühl des Ekels vor dieser Gesellschaft und vor dem Bewusstsein, dazuzugehören überkommt Yuri. Inmitten des Geplauders fühlt sie sich einsam, da es Ausdruck einer Art von zwischenmenschlichen Beziehungen ist, in denen man „niemandem sagen kann, was man wirklich denkt“ (Yonaha 2009: 509).

Die entlarvende Darstellungsweise kann als ein Aufbegehren gegen diese Art der gesellschaftlich sanktionierten Hypokrisie gelesen werden. Durch die Selbstentblössung ihrer Protagonisten schreibt Ōba dagegen an.

4.2.2 Perspektive und Fokalisierung

4.2.2.1 Sehen und gesehen werden

Ein dichtes Geflecht nicht nur aus Worten, sondern auch aus Blicken prägt die gesamte Erzählung. Besonders deutlich zeigt sich dies in der Anfangsszene, in der die Vorbereitung zur Party im Haus von Yuris Familie geschildert wird.

Der Blick auf die anderen ist ein konstitutives Element der Erzählung, indem eine deutliche Unterscheidung der Standpunkte realisiert wird. Gleichzeitig aber fungiert er als verbindendes Element, da durch die Darstellung des Wahrgenommenen die Figuren in seiner Umgebung eingebunden werden. Sowohl die trennende wie die verbindende Wirkung der Blicke finden sich in *Sanbiki no kani*. Bereits in der Anfangssequenz findet sich Yuri den

¹⁰⁵ Siehe folgendes Kapitel.

Blicken einer Möwe ausgesetzt; diese anthropomorphen Naturgestaltung bei Ōba (vgl. Egusa 2001: 32) konnte bereits im vorhergehenden Kapitel *Higusa* aufgezeigt werden.

Auf der Inhaltsebene hingegen kommt der trennenden Eigenschaft des Blicks eine wichtige Funktion zu. Durch die interne Fokalisierung ist scheinbar Yuri die Beobachtende, das Subjekt. Doch schon bald wird deutlich, dass in diesem Netz von Blicken Yuri ebenso objektiviert wird wie sämtliche anderen auftretenden Figuren. Objektiviert soll hier im wortwörtlichen Sinne verstanden werden, also als ein „zum Objekt gemacht werden“. Dieser Aspekt erweist sich als überaus wichtig, wenn es im Folgenden darum geht, Geschlechterbilder als Objekte von Blicken (sowohl männlichen als auch weiblichen), sowie den zugrunde liegenden Voyeurismus herauszuarbeiten.

Das Thema des Sehens und Gesehenwerdens wird ebenfalls aufgegriffen. Gerade in der japanischen Literatur kommt ihm eine zentrale Bedeutung zu: „Gazing is the basis of gender politics for Japanese women because the female gaze has a history of a thousand years in Japan“ (Wilson Niikuni 1999: 145). Während der Heian-Zeit lebten die Hofdamen im Verborgenen; umso höher ihr Rang, desto entzogener waren sie den Blicken der Öffentlichkeit¹⁰⁶. So kam es, dass bereits das Erhaschen eines Blickes auf eine Frau eine zutiefst intime Angelegenheit sein konnte, die nur sehr wenigen Männern zustand. Sich, sein Gesicht einem Mann zu zeigen bedeutete in den meisten Fällen, ihn als Liebhaber zu akzeptieren. In diesem Sinne war das Schauen auch eine Art der Besitznahme und des erotischen Spiels; hingegen konnte ein unerlaubter Blick auf eine Frau einer visuellen Vergewaltigung gleichkommen.

Während sich ein grosser Teil des heianzeitlichen Liebeswerbens für Männer darum drehte, eine Frau dazu zu bewegen, sich zu zeigen, blieb den Frauen hinter den Vorhängen das Spiel mit der Preisgabe – und das Hinausschauen.

Wo aber eine Preisgabe nicht freiwillig erfolgt, kommt sie einer Blossstellung gleich und bedeutet eine subtile Form der Entmachtung. Gesehen zu werden (*mirareru* 見られる) heisst also in Besitz genommen zu werden. Sehen (*miru* 見る) kommt in diesem Paradigma einer Form der Bemächtigung gleich, welche dem Sehenden Macht über das Gesehene verleiht.

Das Spiel mit dem Voyeurismus, mehrheitlich in der Literatur männlicher Autoren zu finden, erhält durch die „schauende Frau“ zusätzlichen Reiz. „Für das Selbstverständnis der Frau bedeutet das, dass sie sich selbst betrachtet, indem sie sieht, dass und wie sie betrachtet wird, [...]“ (Weigel 2000: 37).

Das Hinausblicken aus dem Verborgenen durch die Vorhänge der heianzeitlichen Beobachterinnen weicht in Ōbas Werk allerdings einem äusserst direkten, scharfen Blick auf ihr Umfeld mitten aus dem gesellschaftlichen Leben:

¹⁰⁶ Dies galt lange Zeit auch für den Kaiser, der buchstäblich aus dem Verborgenen seines Amtes waltete.

Clinically, precisely, and without romantic sentiments, Minako disagrees with the centuries-old notion that women are „the objects of male theorizing, male fears and male representations“ with their wombs either closed (the celibacy of the nunnery), open (prostitution), or borrowed (motherhood). Wilson 1999: 146 [Begriffe in Anführungszeichen aus Suleiman 1968: 7])

Spielerisch und selbstverständlich lässt Ōba eine materialistische Theorie von Subjektivität und Sexualität im Sinne Freuds hinter sich, welche Frauen keinen eigenen Subjekt-Status zugestehen konnte. Mit scharfem Blick bemächtigt sie sich ihrer Protagonisten und Protagonistinnen jenseits von einer doppelten Sichtweise bzw. einem „schielenden Blick“ (vgl. Weigel 2000), und zeichnet ein lebendiges Bild der facettenreichen Beziehungen zwischen den Geschlechtern.

4.2.2.2 Die Mutter in den Augen der Tochter – Spiegel

Nach einem aggressiv gefärbten Wortwechsel mit ihrem Mann bereitet sich Yuri im Badezimmer vor, um auszugehen. Ihr Blick in den Spiegel und der darin gespiegelte Blick der Tochter auf die Mutter, der Blick auf die eigene Mutter, diese komplexe Überlagerung der Frauenblicke dreier Generationen leitet eine wahre Kaskade von Blicken und Beobachtungen ein.

Es lohnt sich, noch bei diesem ersten Augen-Blick zu bleiben und die Szene genauer zu lesen:

Weil Yuri sich entschieden hatte, nicht an der Bridge-Party teilzunehmen, fühlte sie sich weicher werden und bekam Lust, sich zu schminken. Als sie zum Badezimmerspiegel gewandt den Eye Liner auftrug, kam Rie herein. Sie verschränkte beide Hände hinter dem Rücken und sagte im Ton einer Vorsteherin einer Mädchenschule: „Hm, Mama, du möchtest jung aussehen.“

„Aber ja. Frauen wollen alle jung aussehen.“

„Aber Mama, alle wissen, dass es mich gibt. Für jünger als dreissig halten sie dich nicht.“

„Es gibt auch Frauen, die schon mit sechzehn Kinder haben.“

„Das sind aber die ungezogenen Mädchen.“

„Na, denkst du ich sehe aus wie sechsundzwanzig?“

„Ich weiss es ja schon, deshalb kann ich nicht so tun als ob ich es nicht wüsste.“ [...]

In dem Blick, mit dem ihre Tochter Rie sie anschaute, kam Yuri immer reflexartig der Blick ihrer Mutter in den Sinn. Yuri erinnerte sich, wie sie

selbst einst ihre Mutter mit den gleichen Augen angeschaut hatte, wie sie Rie [jetzt] auf sie wandte.

由梨はブリッジをしないことに決めたので大分心が柔らいで来て、化粧などする気分になった。洗面所の鏡に向かってアイ・ライナーをひいていると梨恵がやって来て、手を後に組んで女校長みたいな口調で言った。

「ふん、ママ、若く見えたいのね」

「そうよ。女は誰でも若く見えたいのよ」

「たけどね、ママ、みんな梨恵がいるのを知っているから、少なくとも三十より若いとは思わないわよ」

「十六ぐらいで子供を生む女のひとにいるわよ」

「そういうのは不良少女よ」

「どうお、ママ、二十六に見えると思う？」

「梨恵はもう知っているから、知らない時のような気分になれないのよ」

[...] 娘の梨恵が自分を見る眼付きの中に由梨は何時でも反射的に母親の眼を思い出した。由梨は嘗て自分が、梨恵が自分に向けていると同じ眼で母親のことを見たのを思い出すのであった。(Öba 1992a: 16f)

In den Blicken ihrer Tochter erkennt sich Yuri selbst wieder, wie sie in der Kraft der Jugend, in deren Wahrnehmung das sichere Wissen um Alter und Zerfall noch nicht präsent war, ihre eigene Mutter betrachtete. Angesichts der unbändigen Lebenskraft wird ihr das Schwinden ihrer Autorität der heranwachsenden Tochter gegenüber bewusst.

Eubanks spricht in ihrer Analyse des Kishimojin¹⁰⁷-Mythos einen interessanten Aspekt an, indem sie die ambivalente Sicht der Mutterschaft analysiert. Sie schreibt: „Kishimo seizes on the child's perfect beauty and wishes to make it her own, to erase the differentiation between herself and the child“ (Eubanks 1999: 231). Sie weist damit auf die „conflicting desires that exist within the maternal role itself“ (ebd.) hin und legt die Mutterrolle als ein idealisiertes Bild bloss.

¹⁰⁷ Auch bekannt als Kishimojin, Kishimo 鬼子母神. Kishimojin hatte Hunderte von Kindern, welche sie liebte und fürsorglich umhegte. Um sie zu ernähren, stahl sie die Kinder anderer Leute und tötete diese. Die Mütter der entführten Kinder flehten den Buddha Shakyamuni an, ihnen zu helfen. So entführte er Aiji, den jüngsten Sohn Kishimojins, und versteckte ihn unter seiner Reisschale. Kishimojin suchte verzweifelt nach ihrem vermissten Sohn und bat Shakyamuni um seine Hilfe. Der Buddha zeigte ihr, wie sehr sie litt, weil sie eines ihrer zahlreichen Kinder vermisste, und fragte sie, ob sie sich das Leiden der Eltern vorstellen könne, deren einziges Kind von ihr geraubt und verschlungen worden war. Sie verstand, dass deren Leid das ihre um ein Vielfaches übersteigen musste und schwor, fortan alle Kinder zu beschützen. So wurde Kishimojin die Göttin für leichte Geburt und Schutz der Kinder.

Aus dem oben zitierten Dialog lassen sich grundlegende Themen erkennen: Das Bedürfnis von Frauen, jung, und damit schön auszusehen, sowie die grausam klare Sicht der Tochter, welche allein durch ihre Existenz der Mutter ihr Älterwerden vor Augen führt.

Der Blick der Protagonistin in den Spiegel ist ein häufiger Topos¹⁰⁸, doch hier werden durch eine doppelte Rückspiegelung gleich die Blicke dreier Generationen von Frauen dargestellt. Indem sich Yuri erinnert, wie sie einst selbst die eigene Mutter mit den strengen Augen einer Tochter betrachtet hatte, fühlt sie nun, da der gleiche Blick auf sie gerichtet ist, die unnachgiebige Schonungslosigkeit der nachkommenden Generation. Irgendwann wird wohl auch ihre Tochter Rie auf diese Weise an die Vergänglichkeit ihrer Schönheit und Lebenskraft erinnert werden. Den Hinweis, dass „it is a cruel circle of fate which does not allow Yuri to bond with her daughter or with any of the other women in her life who come and go.“ (Wilson Niikuni 1999: 111), findet sich in *Sanbiki no kani* jedoch nicht umgesetzt.

Mit diesem Blick in die Tiefe einer weiblichen Genealogie sieht sich Yuri eingebunden in eine weit zurückreichende Tradition von Frauenleben.

4.2.2.3 Der Blick des Erzählers

Mit demselben schonungslosen Blick beobachtet Ōba selbst die Figuren ihrer Erzählung und beschreibt diese mit einer an Zynismus grenzenden Härte.

Auch die Protagonisten untereinander lassen sich nicht aus den Augen. Das folgende Beispiel zeigt dieses gegenseitige Beobachten:

Erneut blitzten Frau Yokotas Augen auf. Frau Yokota war stolz auf ihre von langen, geschwungenen Wimpern umgebenen Augen. Weil sie sich wegen ihrer etwas vorstehenden Zähne etwas für ihren Mund schämte, musste sie stets darauf achten, mit beiden Lippen die Zähne geschickt knapp zu bedecken. Andererseits hatte Fräulein Matsuura eine vorstehende Unterlippe. Ihre Zunge war ein wenig zu lang und sie sprach etwas undeutlich. Weil sich aber deswegen umgekehrt die Männer über sie freuten, redete sie immer mehr.

ふたたび横田夫人の眼がきらりと光った。横田夫人は大きな反った睫の眼に自信があって、少し出っ歯の口元に自信がなかったから、何時も両方の唇をやっとのことで歯の上にうまい具合にかぶせるのに心をつかっていなければならなかった。一方松浦嬢は受け口である。舌がいくらか長すぎて、レロレロするところがあっ

¹⁰⁸ Vgl. z.B. Weigel 2000, Irigaray 1968, Lindhoff 2003; aber auch in literarischen Texten, z.B. Kawabata 2004: 24f. Das Bild der Frau im Spiegel ist ein stets wiederkehrendes Motiv und wäre m.E. ein Untersuchungsgegenstand, dem in einer weiterführenden Arbeit nachzugehen sich zu lohnen verspricht.

たが、それは却って男達に喜ばれたから、ますます多弁になった。
(Ōba 1992a: 29)

An einer anderen Stelle wird Herr Yokota beschrieben, wie er „mit Augen wie eine Teichschnecke im Sumpf die Decke anglotzte und schweigend seinen Wein trank“ (ebd.: 36). Ōba geht nicht eben zimperlich um mit den Figuren ihrer Erzählung:

„Aber mit dem [amerikanischen Scheidungsgesetz] lässt es sich ja noch leben“, sagte Frau Yokota mit koketter Bescheidenheit. Pater Baranofs Augen glänzten anzüglich. Sascha blickte auf Frau Yokota hinunter. Saschas Hautbild war rau und fettig, und die grobe Struktur erinnerte an eine Mandarine.

「でも、これくらいなら、我慢できますわ」
横田夫人がつつまじやかな媚態を示しながらいった。バラのフ神父は好色に眼を輝かせた。サーシャは高飛車な眼付きで横田夫人を見下ろした。サーシャの皮膚は肌理が粗くて脂ぎっていて、いくらかぼこぼこしていても、夏蜜柑の皮を想わせた。(Ōba 1992a: 31)

Die Wellenlinien kennzeichnen Figurenperspektive, durch gestrichelte Linie sind die Kommentare der narrativen Instanz markiert. Während Sascha noch auf Frau Yokota herab schaut, ist sie bereits im Visier des Erzählers, der sich an den Unperfektheiten fest krallt. Maliziös und mit minutiöser Detailtreue werden die Beobachtungen festgehalten. Der Jäger wird selbst zum Gejagten und verfängt sich im Netz aus Voyeurismus und Entblössung.

4.2.2.4 Die Blicke der Protagonisten unter sich

Anfänglich fällt stellenweise die Abgrenzung der von der Erzählerstimme (*voix*) berichteten Beobachtungen von denjenigen der Protagonisten nicht leicht. Sie überlagern sich mit denen der Figuren auf scheinbar schwer entwirrbare Weise. Dieses narrative Mittel begegnet einem auch in späteren Texten von Ōba (vgl. Kap. 6.2.1). Anhand der unten stehenden Textstelle soll versucht werden, diese Frage im Fall von *Sanbiki no kani* zu klären. Takeshi betrachtet die Frauen der Reihe nach und denkt, dass sein sexueller Appetit abgenommen hätte. Yuri beobachtet Matsuura beim Lachen. Da treffen sich die Blicke von Yuri und Takeshi. Jeder scheint zu wissen, was der andere denkt:

(Es kommt ja vor, dass öffentliche Toiletten sauberer sind als die im eigenen Haus), dachte Frank, während er Sasha betrachtete.

(Also, man könnte auch meinen, dass mir der sexuelle Appetit komplett abhanden gekommen sei), dachte Takeshi, während er seine Augen der Reihe nach über Sasha und Ronda, Frau Yokota, Fräulein Matsuura und Yuri schweifen liess.

(Warum lacht die wohl nur mit so herausgestrecktem Bauch), schaute Yuri dem Lachen von Fräulein Matsuura unverwandt zu.

Als Yuris Blick mit dem Takeshis zusammen stiess, beugte sie sich schnell zu den Yokotas hinüber.

Indem sie ihr aufrichtig und freundlich zulächelte, flüsterte sie Frau Yokota in Japanisch ins Ohr:

„Frau Yokota, sie sind eine wirkliche Poetin. Frank ist zwar Faulkner-Spezialist, aber ein Poet ist er nun wirklich nicht“.

[...] (共同便所だとしてって、自家用のよりは清潔なことだってあるしな) フランクはサーシャを見ながら考えた。

(然し、性慾というのは、すっかりなくなっちまったみたいに思えることもあるもんだわい) 武はサーシャとロンダと、横田婦人と松浦嬢と由梨とに順々に眼をうつしながら思った。

(何だって、あんなに腹を突き出してわらうんだろう) 由梨は松浦嬢の笑いをじっと眺めた。

由梨は武の視線にぶつかると、急に横田によりそうようにして、横田婦人に誠心誠意優しく笑いかけながら日本語で囁いた。

「横田さん、あなたって、ほんとに詩人。フランクはね、フォークナの研究者ですけど、あれ程詩人じゃないひともないわよ」
(Ōba 1992: 34f)

Frank, Takeshi und Yuri beobachten die Anwesenden. Ihre Gedanken sind in Klammern dargestellt. Durch dieses unkonventionelle, aber einfache darstellerische Mittel kennzeichnet Ōba die Gedanken ihrer Figuren und grenzt sie von den Erzählerkommentaren ab.

Mitten in der ganzen oberflächlichen Konversation ihrer Gäste setzen Yuri und Takeshi den an die Stelle des verbalen Schlagabtausches getretenen Blickwechsel fort. Sowohl Frank, als auch Takeshi und Yuri mustern die weiblichen Figuren; die männlichen erscheinen nicht im Visier. Der Vergleich von Frauen mit Toiletten bezeugt Franks zutiefst verankerte chauvinistische Sichtweise, und Takeshis Gedanken zeigen, dass er Frauen in erster Linie als sexualisierte Objekte betrachtet. Yuri, die – dem Code folgend – ebenfalls die weiblichen Anwesenden mustert, fängt Takeshis Blick auf. Als Reaktion darauf verbündet sie sich mit Frau Yokota, und kritisiert – nicht visuell, sondern verbal – Frank. Wo Blicke das Feld beherrschen, greift Yuri zur Waffe Wort.

4.2.3 Tempus

Linear betrachtet, deckt die Erzählung den relativ kurzen zeitlichen Rahmen von ungefähr zwölf Stunden ab. Sie umfasst die Nacht von einem Freitagabend zum darauf folgenden Samstag morgen.

Die innere Chronologie der Erzählung hingegen erstreckt sich über einen weitaus grösseren Zeitraum. Dieser beginnt in einer Spätsommernacht¹⁰⁹ Ende der vierziger Jahre in der Adoleszenz der Protagonistin. Handlungsort ist ein in bäuerlichen Traditionen verankertes Japan, in dem die Bauern am *ushi no hi*¹¹⁰ noch die Kühe zum Bad ins Japanische Meer trieben.

Wie eingehend erwähnt, wurde Ōba oft mit dem Vorwurf konfrontiert, ihre Texte seien eine blosse Aneinanderreihung von Dialogen¹¹¹. Tatsächlich ist die Dialogizität in Ōbas Prosa ein wichtiges Stilmittel, welches Unmittelbarkeit suggeriert. Doch bei genauerer Lektüre lässt sich eine äusserst raffinierte Schreibweise feststellen, in der mittels Analepsen in der Form von Retrospektion und Flashback die lineare Erzählstruktur immer wieder aufs Neue gebrochen wird. Zudem wird der anfänglich vorherrschende Eindruck von Unmittelbarkeit durch Introspektion und Erinnerungssequenzen unterwandert. Die dadurch entstehende zeitlichen, räumlichen und personellen Überlappungen ermöglichen eine Darstellungsweise, die den Leser an den inneren Prozessen der Protagonisten, im hier behandelten Fall Yuris, teilhaben lässt. Diese inneren Prozesse sind es schliesslich, welche in der Tiefe die Handlungen motivieren und steuern. Das folgende Beispiel soll dies veranschaulichen:

Zirkusmusik ertönte, und der Geruch von Hamburgern lag in der Luft. Yuri ging zum Jet Coaster. Vor langer Zeit, als sie einmal mit Takeshi im Tōkyō Dome ausgegangen war, hatten sie sich in die lange Schlange vor dem Jet Coaster eingereiht und gewartet. Sie erinnerte sich, wie sie aber schliesslich aufgegeben hatten und in den Garten des Tōkyō Dome gegangen waren. Der Eingang zum Monorail lag neben dem Jet Coaster. Sie blickte kurz in die Richtung des Monorails. Das Innere der Wagen war in einem hellen, leichten Violett erleuchtet. Yuri betrachtete die Männer und Frauen, die im Jet Coaster schrien. Es war schon spät, des-

¹⁰⁹ *natsu no doyō* 夏の土用 umfasst den Zeitraum der 18 Tage vor Frühherbstanfang (8. August) und somit die heissesten Tage des Sommers.

¹¹⁰ *ushi no hi* 丑の日 ist der Tag, der gemäss dem chinesischen Tierkreis der Kuh bzw. des Ochsen entspricht. Am *natsu no doyō no ushi no hi* wird traditionell gegen den Gewichtsverlust während den heissen Sommertagen ein Gericht aus grilliertem Aal gegessen und Moxibustion angewendet.

¹¹¹ In Kapitel 4.2.1 wurde bereits auf das Thema „Dialogizität als Erzählmittel“ eingegangen.

halb waren keine Kinder da. Ob ich mir ein Ticket kaufen soll?, dachte Yuri.

„Wollen wir Jet Coaster fahren?“, sagte Pink Shirt.

Yuri nickte. Es wurde ihr bewusst, dass sie nicht gewöhnt war an Männer, die bereits da waren, wenn man bemerkte. Pink Shirt fasste sie um die Schultern und überreichte ihr dabei das Ticket.

„Ich habe Angst. Vielleicht halte ich das gar nicht aus.“, sagte Yuri.

„Bist du schon mal gefahren?“, fragte Pink Shirt. Er trug eine Wildlederweste über dem rosa Hemd.

„Nein“, schüttelte Yuri den Kopf.

„Hey, das ist völlig in Ordnung. Halt dich an mir fest.“, sagte Pink Shirt. Yuri erinnerte sich an die lange Schlange vor dem Jet Coaster im Tōkyō Dome, den sie nicht bestiegen hatte.

„Lassen wir's sein, das dauert bestimmt noch eine Stunde.“ Yuri sah, wie sich Takeshis Augen bedauernd bewölkten, während sie das sagte. „Und, vielleicht wird mir übel“, sagte sie und sah, wie sich Takeshi Augen verdunkelten. „Ich habe Angst“, sagte sie und sah, wie Takeshis Augen mild wurden. Yuri hatte genug von sich selbst, wie sie auf dieses kaum bemerkbare Verdunkeln der Augen von Männern empfindlich reagierte. Yuri hatte keine Lust, Pink Shirts Gesicht anzusehen. Sie schwieg einfach und liess seine Worte an ihrem Ohr vorbei fließen.

サーカスの音楽が鳴っていて、ハンバーガーの匂いが漂っていた。それから由梨はジェット・コースターのところに行った。昔々、東京の後楽園で武とデートした時、長いこと列をつくって、ジェット・コースターを待ったが、遂に諦めて、後楽園の庭に行ったことを思い出した。モノレールの入口はジェット・コースターの脇にあった。彼女はちらとモノレールの方を見た。モノレールの車の中は薄い明るい紫色に照らされていた。由梨はジェット・コースターの中で悲鳴をあげている男や女達を眺めた。もう遅いので子供は居なかった。切符を買おうかな、と由梨は思った。

「ジェット・コースターに乗ろうか。」

桃色シャツが言った。

由梨は頷いた。彼女は気がついてみたら其処に居る、というような男に馴れていなかった。

桃色シャツは由梨の肩を抱くようにしながら切符を渡した。

「わたし、怖いわ。若しかしたら、我慢できないかも知れないわ」 由梨は言った。

「乗ったことある？」 桃色シャツはたずねた。彼は桃色シャツの上にスキードの上衣を着ていた。

「ううん」 由梨はかぶりを振った。

「大丈夫さ。僕につかまっていれば」

桃色シャツは言った。由梨は後樂園で乗らなかったジェット・コースターの長い列を思い出した。

「やめましょう、きっと、もう一時間もかかるわ」

由梨は言いながら、武の眼が残念そうに曇るのを見た。それに、わたし、気分が悪くなるかも知れないわ、と言いながら、武の眼が、翳るのを見た。怖いよ、言いながら、武の眼が、和むのを見た。そして、由梨はそういう男の目のわずかな翳りに敏感に反応する自分に疲れた。由梨は桃色シャツの顔を見ようという気は起こらなかった。彼女はただ黙って耳の脇で彼の喋る言葉をきき流した。(Öba 1992a: 49f)

Mehrmals überlagert sich Yuris Erinnerung an ein Rendezvous mit ihrem Ehemann Takeshi in Tōkyō mit ihrer gegenwärtigen Situation mit dem Unbekannten an ihrer Seite. In die lineare Erzählweise sind Yuris Erinnerungen eingeflochten, so dass ein mosaikartiges Bild der gegenwärtigen Situation mit Pink Shirt entsteht und der Situation vor zwanzig Jahren mit Takeshi. Die Erinnerungssequenzen sind jeweils mit „sich erinnern“ (*to omoidasu*), einem Verb der inneren Vorgänge, gekennzeichnet. Zudem markiert das deiktische Zeitadverb *mukashi mukashi* 昔々 („vor langer Zeit“, „einst“) den Wechsel der Erzählzeitebene. Pink Shirt bleibt komplett ausgeschlossen von diesem inneren Vorgang Yuris.

Schliesslich wird deutlich, dass sie diese Ambivalenz des Augenblicks auskostet. Gänzlich frei von Sentimentalität durchlebt sie ihren Ausflug mit Takeshi erneut, diesmal unter der Regie ihrer eigenen Vorstellungskraft, von der sie sich treiben lässt.

Das gegenwärtige Erleben und Sich-Erinnern schliessen sich nicht gegenseitig aus, sondern gerade durch ihre Vermischung entsteht eine Art imaginärer Raum. Diese Darstellung des inneren Raumes, in dem sich die Protagonistin Yuri bewegt, ist denn auch eine treibende Kraft und herausragendes Merkmal von *Sanbiki no kani*.

Die zyklisch angelegte Erzählung ist analytisch aufgebaut. Das heisst, sie beginnt beim letzten Punkt und endet kurz vor der Anfangsszene, nachdem im Verlauf der Erzählung der Werdegang aufgerollt wurde. Danach gibt es durch den einzigen Abschnitt im ganzen Text auch eine visuelle Abgrenzung. Der Wechsel von der traumverlorenen Szene am Meer hinein in Yuris Küche, wo sie ihren Hausfrauenpflichten nachkommt, könnte abrupter nicht sein. Von hier aus werden die Ereignisse des Vorabends in einer grossen Rückblende wieder aufgerollt. Die Erzählweise innerhalb dieser Rückblende ist mehrheitlich linear; durch die fortlaufende Entwicklung der Handlung wird die Vorgeschichte zu der Anfangsszene wiedergegeben.

Dieser lineare Verlauf ist unterbrochen von drei grösseren und einigen kürzeren Erinnerungssequenzen Yuris. Zwei davon führen zurück in die Anfangszeit ihrer Beziehung mit

ihrem jetzigen Ehemann Takeshi in Tōkyō. Bald wird deutlich, wie passiv Yuri zu der Zeit gewesen sein musste, und wie sehr sie bestrebt war, Takeshi zu gefallen. Auch in der letzten Erinnerung überlässt sich Yuri als Studentin den Kräften des nächtlichen Meeres an der Ostküste Japans, gemeinsam mit ihrer Freundin A, mit der Yuri eine quasi-lesbische Beziehung pflegte.

Nach der ersten, chronologisch am weitesten zurückreichenden Erinnerung an ihre Mutter, reichen mit dem Voranschreiten auf der Zeitachse die Analepsen immer weiter in die Vergangenheit zurück, bis Yuri schliesslich wieder in ihrer Jugend angekommen ist. Von Interesse ist die Tatsache, dass die gesamte Erzählzeit durchwegs in der Nacht spielt.

Sämtliche Handlungen sind in den Abendstunden, in der Nacht oder aber vor Tagesanbruch situiert. Einzige Ausnahme bildet die Erinnerung Yuris an ihr Bad im Meer mit der Freundin A, in der es einmal Tag wird.

Dieses Detail wirkt wesentlich mit, wenn der Leser am Ende der Erzählung gemeinsam mit Yuri eine Art Aufbruchstimmung erlebt. Tatsächlich geht Yuri am Strand, wenn auch noch im Nebel, dem Tagesanbruch entgegen.

In der Analyse von *Sanbiki no kani* hat sich gezeigt, welche Intensität ein Text aufgrund von zahlreichen Dialogen annehmen kann – und mit welcher Dynamik die Flut von Erinnerung in Momenten der Ruhe unaufhaltsam über die Protagonisten hineinbrechen können. Zum Kreuzfeuer der Worten kommt ein Blickgefecht – der Krieg findet nicht nur in Vietnam statt, sondern auch im Wohnzimmer von Yuri und Takeshi. Mehr noch als die Gespräche prägen Yuris Gedanken die Erzählung *Sanbiki no kani*. Als sie das Haus verlässt und ziellos durch die nächtlichen Strassen fährt, betritt sie einen anderen Raum, in dem der soziale Lärm ausgeblendet ist. Das Gerede, welches die Rollenzuschreibungen zementiert, erscheint als blinkende Lichtfetzen einer Neonreklame des Motels – in der Morgendämmerung verblasst seine Intensität.

4.3 Zusammenfassung der Ergebnisse: Weibliches Schreiben

Die Erzählung *Sanbiki no kani* vermag auch heute, über 40 Jahre nach ihrem Erscheinungsdatum den Leser in ihren Bann zu ziehen. Woran liegt das? Zunächst ist es Ōba gelungen, mit Yuri eine zeitlose Frauenfigur zu zeichnen. Mit dem *Ennui* inmitten von wirtschaftlichem Wohlstand und der Sehnsucht nach einer unbestimmten Freiheit (vgl. Yonaha 2009) vereinigt Yuri in sich zwei vertraute Topoi aus der modernen Literatur. Dazu kommt der zeitliche Hintergrund, in dem Ōba sehr wohl eine Stück Frauengeschichte der Nachkriegszeit zeichnet: „Am Vorabend der zweiten Frauenbewegung erschien *Sanbiki no kani* vor uns“ (Egusa 2001: 27). Deshalb soll an dieser Stelle in einem knappen Über-

blick die Frauenbewegung¹¹² in Japan skizziert werden, um in der Folge auf die Problematik des weiblichen Schreibens einzugehen¹¹³. Dieses wurzelt, wie aufgezeigt werden wird, in einem Literaturbetrieb, der über lange Zeit hinweg die Werke von Schriftstellerinnen ausserhalb des regulären Kanons situierte und so eine künstlich segregierte „Frauenliteratur“ hervorbrachte – ein Kapitel der japanischen Literaturgeschichte, dem sich die Literaturkritik der gegenwärtigen Heisei-Zeit mit vermehrter Aufmerksamkeit zu widmen hat.

Die erste Frauenbewegung (*dai ichiha no josei kaihō undō* 第一派の女性解放運動) wird zwischen der Öffnung Japans gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis ins beginnende 20. Jahrhundert angesiedelt, als es im Rahmen des Frauenstimmrechtes vor allem um die Gleichstellung von Männern und Frauen auf einer öffentlichen politischen Ebene ging. Die Hauptziele waren die politische Gleichstellung von Mann und Frau und eine Mutterschaftsversicherung, sowie der Kampf gegen die Prostitution.

Die prominenteste Figur dieser ersten Frauenbewegung war Hiratsuka Raichō 平塚雷鳥 (1886-1971), die Herausgeberin der Frauenzeitschrift *Seitō* 青鞜 („Blaustrumpf“, 1911-1916). Weitere Pionierinnen sind die Frauenrechtlerin Kishida Ayako 岸田綾子 (1863-1901) sowie die Schriftstellerin Fukuda Hideko 福田英子 (1865-1927), die mit *Warawa no hanshōgai* 妾の半生涯 (1958, „Das halbe Leben einer Konkubine“) ein bededtes Zeugnis von ihrem Engagement abgelegt hat (Nihon kindai bungakukan und Odagiri 1977: 222).

Weitere prominente Figuren dieser Epoche waren Yajima Kajiko (1834-1929), deren Bewegung *Fujin Kyōfū kai* 婦人矯風会 („Gesellschaft von Frauen für die Sittenreform“) sich gegen die Prostitution engagierte, sowie die Gründerinnen der auch als zentraler Ausgangspunkt der städtischen Frauenbewegung angesehenen *Shin Fujin Kyōkai* 新婦人協会 („Neue Frauengesellschaft“, 1919-1922) unter denen neben Hiratsuka Raichō sich auch Ichikawa Fusae 市川房枝 (1893-1981) befand. Eine bedeutende Rolle kommt ausserdem Itō Noe 伊藤野枝 (1885-1923) als Vertreterin der Linken und der proletarischen Frauenbewegung zu. Zusammen mit Yamakawa Kikue 山川菊枝 (1890-1980), der Sozialistin Kutsumi Fusako 久津見房子 (1890-1980) und Kondō Magara 近藤真柄 (1903-1983) gründete sie die *Sekiran Kai* 赤瀾会 („Gruppe Rote Welle“).

Schliesslich darf in dieser Aufzählung die Autorin Hasegawa Shigure 長谷川時雨 (1878-1942) nicht fehlen, die die Zeitschriften *Fujin Geijutsu* 婦人芸術 („Frauen und

¹¹² Ausführliche Beschreibungen finden sich in Mae 2000, Patessio 2010, Tanaka 1995, Ueno 1994 und 2004, s.a. Schlicht 1990.

¹¹³ Einen guten Überblick hier gibt Hein im Kapitel „Das Wiederaufleben des 'weiblichen' Schreibens in der Moderne“ (Hein 2008: 40-64).

Kunst“) und *Kagayaku* 輝ク („Glänzen“) gegründet hatte. Auch die Lyrikerin Yosano Akiko 与謝野 晶子 (1878-1942)¹¹⁴ muss erwähnt werden, deren in der ersten Ausgabe¹¹⁵ der Zeitschrift *Seitō* erstmals erschienenen Gedicht *Sozorigoto* („Nur so dahin gesagt“, 1911) programmatisch für die ganze Frauenbewegung jener Zeit steht:

Der Tag ist gekommen, da sich die Berge bewegen.
So sag ich, doch wird kein Mensch mir glauben.
Die Berge schliefen nur eine Weile.
Obgleich sich einst
alle Berge bewegten und brannten mit loderndem Feuer.
So ist es, doch braucht ihr es nicht zu glauben.
Glaubt nur das eine, ihr Menschen!
Alle Frauen, die schliefen, sind jetzt hellwach
Und bewegen sich jetzt.
Nur die erste Person will ich schreiben.
Ich bin eine Frau.
Nur in der ersten Person will ich schreiben.
Ich bin. Ich bin.¹¹⁶ [...] (Yosano 1990: 122)

Die zweite Frauenbewegung (*dai ni ha no josei kaihō undō* 第二派の女性解放運動) umfasst in etwa den Zeitraum von Ende der sechziger Jahre bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts und hat ihre Anfänge in der *Ūman ribu* ウーマンリブ, welche, wie der Name verrät, ihre Wurzeln in der amerikanischen Frauenbewegung *Women's Liberation*, kurz *Women's Lib*. Mit ihrem 1963 erschienenen Werk *The Feminine Mystique* formulierte Betty Friedan den theoretische Ausgangspunkt; auf literarischer Ebene kann diese Bedeutung Kate Millett's Analyse der weiblichen Unterdrückung in ihrem Werk *Sexual Politics* (1970) zugeschrieben werden. „Diese Frauenbewegung könnte man auch als Subjektwerdungsbewegung bezeichnen, in der gegen die Aufteilung der Geschlechterrollen und für eine ganzheitliche Lebensweise Stellung bezogen wurde“ (Hein 2008: 52).

Ōba Minakos Erzählung *Sanbiki no kani* als reines Produkt der amerikanischen Frauenbewegung einzustufen, wäre jedoch verfehlt. Ōba, die die Erzählung im Amerika der erwachenden Frauenbewegung ansetzt, verbrachte zu dem Zeitpunkt bereits ihr zehntes Jahr in

¹¹⁴ Vgl. Okazaki 1984.

¹¹⁵ Erschienen am 1. September 1911.

¹¹⁶ *Sozorigoto / yama no ugoku hi kitaru. / Kaku iedomo hitoware wo shinzeji. / Yama wa hibaraku nemurishi nomi. / Sono mukashi ni oite / Yama wa mia hi ni moete ugokishi mono wo. / Soredo, soreha shinzezu tomo yoshi. / Hito yo, aa, dare kore wo shinzezo. / Subete nemurishi onago imazo mesamete ugoku naru. / Ichinshō nite nomi momogakabaya. / Ware ha onago zo. / Ichinshō nite nomi monogakabaya. / Ware wa, ware wa.*

Alaska und hatte durch den Besuch von Vorlesungen an der Washington University in Seattle, sowie durch verschiedene Reisen ihre Vertrautheit mit dem amerikanischen Leben vertieft.

Sanbiki no kani reflektiert den amerikanischen Feministinnen. Während das Werk aber gleichzeitig auf den kritischen Punkt abzielte, den die modernen Beziehungen zwischen Männern und Frauen erreicht hatten, war es in Wirklichkeit für eine japanische Leserschaft bestimmt. Und in diesem Japan hatte der Verbreitungsgrad feministischer Ideen noch nicht amerikanische Ausmasse angenommen (vgl. Egusa 2001: 29). Egusa stellt gar die These auf, es könnte sich bei Ōbas Wahl von *Sanbiki no kani* zur Bewerbung um den *Shinjinshō*-Literaturpreis um einen strategischen Entscheid gehandelt haben, um die Aufmerksamkeit des japanischen Publikums durch Provokation auf sich zu ziehen.¹¹⁷

In der feministischen Literaturwissenschaft wird oft über eine mangelnde Tradition weiblicher Autorinnen geklagt. In der Folge wurde vor allem in den achtziger Jahren der Versuch unternommen, die *shimaitachi* (Schwestern)¹¹⁸ wieder zu rehabilitieren bzw. in den literaturhistorischen Kanon aufzunehmen. Texte von Frauen allein aufgrund des Geschlechtes der Autorin als Bestandteile eines neuen literaturhistorischen Kanons umzuwerten, erwies sich allerdings schon früh als ein problematisches Vorhaben. Denn „der historiographische bzw. ‚archäologische‘ Impetus liess sich in den seltensten Fällen mit den Kriterien für ästhetische Qualität in Übereinstimmung bringen“ (Kimmich et al. 2003: 395). In der japanischen Literaturgeschichte gestaltet sich diese Problematik etwas anders, wenn auch ein starkes Bedürfnis besteht, die *shimaitachi* wiederzuentdecken. So findet sich auch eine Sicht des Schreibens als eine „re-vision“ welche zu einem „act of survival“ wurde:

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. (Rich 1979: 35)

Der Aspekt der Tradition ist besonders in der japanischen Literaturgeschichte von Bedeutung. Indem Frauen in der Heian-Zeit in der Silbenschrift Hiragana über ein Ausdrucksmittel verfügten, durch welches sie ihren Gedanken freien Ausdruck geben konnten – im Unterschied zu den sich des Amtschinesisch bedienenden Männern, war es ihnen möglich,

¹¹⁷ Ein früherer Text war z. B. Ōbas Erstlingswerk *Kōzu no nai e* 構図のない絵 („Unkomponiertes Bild“, 1963). Es ist das Portrait einer japanischen Austauschstudentin, die vor dem Hintergrund der Hippiebewegung und des Vietnamkrieges aus Langeweile mit verschiedenen Männern aus ihrem Umfeld schläft.

¹¹⁸ In der japanischen Fachliteratur werden die literarischen Vorgängerinnen gelegentlich liebevoll als „grosse Schwestern“ bezeichnet. Was einerseits ein Gefühl der Solidarität und Verbundenheit ausdrückt, stellt auch einen Bezug zur Tradition des literarischen Schaffens von Frauen her. Meist bezieht sich diese Bezeichnung auf Autorinnen, Politikerinnen und Frauenrechtlerinnen (etc.) des beginnenden 20. Jahrhunderts.

in ihrer Alltagssprache zu schreiben. So stammen die ersten grossen Prosatexte der japanischen Literatur von Frauen; eine literarische Tradition, auf die sich auch Ōba gerne beruft. Häufig verwebt sie in ihren Texten Überliefertes mit Eigenem, so zum Beispiel in der Erzählung *Umi ni yuragu ito* 海にゆらぐ糸 („Ein schwankender Faden im Meer“, 1989), in der ein Gedicht der Poetin Yosano Akiko die Stimmung der Protagonistin treffend zum Ausdruck bringt: „considerations of gender can also take the form of bringing to light aspects of literature and culture previously ignored in intellectual inquiry“ (Sherif 1994: 202).

Dies ändert nichts an der Problematik, dass Autorinnen aufgrund ihres Geschlechts für lange Zeit vom literarischen Kanon abgesondert waren. Während einzelne Literaturströmungen und ihre Exponenten detailliert beschrieben wurden, wurden Autorinnen der selben Zeitspanne in einem separaten Kapitel, meist unter dem Sammelbegriff *joryū* 女流 (Frauenliteratur) abgehandelt (vgl. Kenmotsu 1973). Autoren wie Autorinnen der Nachkriegszeit und insbesondere der *Naikō no sedai* befassten sich oft mit der Familie und ihrem Auseinanderbrechen. In dem Zuge fand tatsächlich eine literarische Auseinandersetzung mit „weiblichen“ Themen wie der traditionellen Frauenrolle, Mutterschaft bzw. deren Ablehnung und Sexualität statt. Es scheint, als hätten die Autorinnen jener Zeit eine Notwendigkeit gesehen, diese Themen zurückzuerobern und sich in der Rolle des schreibenden Subjekts von der Rolle des be- und geschriebenen Objekts abzulösen. Es können deshalb hier durchaus Parallelen zu den Frauenliteraturen der 1960er- und 70er-Jahre ausserhalb Japans gezogen werden, als Teil deren Nährbodens sicher auch die feministische Bewegung jener Jahre zu nennen ist. Dennoch greift diese Sichtweise zu kurz:

Die japanischen Schriftstellerinnen haben die literarische Moderne in ihrer ganzen thematischen und stilistischen Breite mitgetragen und mit geformt. Dadurch wurden Voraussetzungen geschaffen, die es den Schriftstellerinnen von heute ermöglichen, sich von den traditionellen Weiblichkeitsimages zu befreien und ihre Träume und Utopien für ein künftiges Leben zu entwerfen. Sie sind nicht mehr Objekte einer fremden Imagination, sondern werden selbst zu „Imaginierenden“. (Mae 1990: 161)

In literarischen Texten finden sich häufig auch jene Inhalte überliefert, welche von den offiziellen Geschichtsschreibungen vernachlässigt oder gar nicht erst dokumentiert werden.

4.3.1 Genderspezifische Problematik

Verschiedentlich wurde *Sanbiki no kani* als detailliertes Porträt der Befindlichkeit zwischen Männern und Frauen bezeichnet. So betont z.B. Watanabe, dass es sich „um ein Werk handle, welches die Zukunft der heutigen ‚Familie‘ und ‚Ehe‘ problematisiere“ (Watanabe 2000: 235).

Tatsächlich findet in *Sanbiki no kani* sowohl eine scharfe Kritik an der Ungleichheit und Ungerechtigkeit statt, welche ihren Ursprung in der traditionellen Rollen- und damit verbundenen Aufgabenteilung hat. So wird neben dem Scheidungsgesetz auch der anscheinend gesellschaftsfähige Sexismus kritisiert, vor dem es kein Entrinnen zu geben scheint.

Im Folgenden sollen verschiedene Facetten Yuris durch ihre Beziehungen zu verschiedenen Personen dargestellt werden. Die drei Männer und die eine Frau, zu denen Yuri im Verlauf der Erzählung sehr verschieden geartete Beziehungen erlebt, stehen in diesem Sinne mehr sinnbildlich für die unterschiedlichen „Welten“, in denen sich Yuri in den einzelnen Abschnitten der Erzählung aufhält. Stets bewegt sich Yuri aber auch in ihrem eigenen Erleben und verlässt ihren spezifischen Erlebnisraum nicht. Auch die in der Erzählung selber scheinbar nur angedeutete Beziehung von Yuri zu ihrer Tochter Rie trägt hier zum Verständnis bei (vgl. Kapitel 4.2.2.2).

4.3.1.1 Yuri – A: Meerjungfrauen

In ihrer Studentenzeit pflegte Yuri mit der gleichaltrigen Freundin A eine sehr enge Beziehung, deren ambivalente Untertöne im Text folgendermassen dargestellt sind:

Die beiden wohnten im Studentenwohnheim der Universität im gleichen Zimmer, und zwischen ihnen gab es irgendwo ein bisschen so etwas wie eine lesbische Liebe. Und so war es Yuri danach gewesen, sie [A, Anmerkung dt] in ihrem Haus an der Küste des Japanischen Meeres zu besuchen, nachdem sie mit ihrer ersten Liebe Schiffbruch erlitten hatte. Die Situation der beiden im Wohnheim der Frauenuniversität war eher komisch und traurig denn zwielichtig. Schliesslich waren sie beide normal, nur ihre Empfindungen waren viel zu fein. Aus diesem Grund gab es nichts, wonach sie darüber hinaus verlangten. Deshalb hatten sie auch beide geheiratet.

二人は大学の寮で同室で、いくらか同性愛的なところがあった。それで、由梨は最初の恋に失敗した時彼女をその日本海の海辺の家にあずねる気になったらしい。女子大学の寄宿舍での二人の事情は陰気なものというよりは、滑稽で哀しいものであった。結局二人は正常で、情緒だけが非常に繊細に出来すぎている、という

こと以外に求め合うようなものはなかった。だから、二人とも結婚した。(Öba 1992a: 60f)

Yuris Zeit der erwachenden Sexualität war geprägt von der Faszination des gleichen Geschlechts. Dieser folgt Yuri „erste Liebe“ zu einem Mann, welche fehlschlug. Danach hätte Yuri gerne die Freundin A besucht, was sie aber anscheinend unterlassen hatte.

Während sich Yuri Pink Shirt am Ende der Erzählung überlässt, versinkt sie in ihrer Erinnerung an ein nächtliches Bad im Meer mit der Freundin A. Sie erinnert sich, wie sie zusammen im nachtschwarzen Meer schwammen:

Die dunklen Wellen waren unheimlich, unergründlich wie der Mund eines gestaltlosen Ungeheuers. Wie eine riesige Zunge umfassten sie den Körper. Die lauwarmen, saugenden Wellen hatten etwas Erstickendes an sich. Als der Morgen weisslich herandämmerte, fühlten sie sich beide so schön wie Meerjungfrauen.“

暗い波は無気味で、化け物の口のような得体の知れない奥深さで、巨大な舌のような生暖かさでからだを包んだ。生ぬるく、吸いつきような、むせかえるような、大きな波であった。夜が白々と明ける頃、自分達は人魚のように美しい、と二人は思った。(Öba 1992a: 60)

Eins, mit sich selber, im gleichen Geschlecht, aufgehoben in der Natur, welche die beiden badenden jungen Frauen mit Leichtigkeit aufsaugen und verschlingen könnte. Sie werden beinahe eins mit dem Meer, halb Fisch, halb Frau.

Als purer Gegensatz zu dieser ersten gleichgeschlechtlichen Liebe kann die Affäre mit Frank verstanden werden.

4.3.1.2 Yuri – Frank: Entzauberte Welt

Die Affäre mit dem Literaturwissenschaftler Frank Stain findet ungefähr zwanzig Jahre später statt; Yuri ist inzwischen Mitte dreissig. Sie ist mit ihrer Familie von Japan nach Kanada übersiedelt und lebt als Hausfrau. Während ihr Mann sie mit Franks Exfrau betrog, hatte Yuri eine Affäre mit Frank. Obwohl alle vier Beteiligten voneinander wissen, findet kein offener Austausch statt. Im Verlauf der Erzählung aber wird immer wieder deutlich, dass diese gegenseitige Affären tiefe Risse in der Beziehung von Yuri und Takeshi hinterlassen haben.

Frank, der sich selbst als Kosmopoliten und Poeten betrachtet, bietet ein Sammelsurium an sexistischen und chauvinistischen Vorstellungen. Es ist schwierig zu sagen, was Yuris Gründe waren, mit ihm diese Affäre einzugehen. Franks Meinung über sich selbst legt die

Schlussfolgerung nahe, dass er sich in der sexuellen Beziehung mit der Japanerin Yuri in seiner Selbsteinschätzung als weltoffener Kosmopolit zu bestätigen suchte. Ohne allzu weit spekulieren zu wollen, könnte man vielleicht sagen, dass Yuri Frank durch ihre Andersartigkeit anzog, während sie selbst davon angezogen war, dass Frank als Literaturwissenschaftler etwas lebte, was ihr nicht möglich war. So betrachtet, könnte die gegenseitige Anziehungskraft als ein kompensatorisches Verhalten des gegenseitigen Vereinnahmens aufgefasst werden:

„Yuri, du sagst, dein Erinnerungsvermögen sei gut, ah, wenn es doch nur so wäre. Ich mag Geschichten und bin wohl eher ein lyrischer Mann. – Deshalb.“
Yuri versuchte sich daran zu erinnern, wie sie mit Frank geschlafen hatte, aber sie konnte sich nicht gut erinnern. Wie sie es auch anschaute, es kam ihr nicht so vor, als wäre da etwas Märchenhaftes oder Lyrisches.
「ユリ、あなたが、記憶力が確かだなんて、ああ、全くそうであってくれたらねえ。僕は大体、物語がすきで、叙情的な男でしょう。—だから」
由梨はフランクと寝た時のことを思い出そうとしたが、上手く思い出せなかった。何れにしても、物語や叙情性は無いように思われた。(Ōba 1992a: 23)

Max Webers Terminus „Entzauberung der Welt“ liefert eine adäquate Umschreibung der Beziehung von Yuri und Frank. So schreibt er:

Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also nicht eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: dass man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, dass es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, dass man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: Entzauberung der Welt. (Weber 1919: 87)

Genau dieser Zustand der Entzauberung ist es, welcher die Beziehung von Yuri und Frank prägt. Die gegenseitige Nüchternheit hinterlässt ein schales Gefühl. Wohl nicht zuletzt auch deshalb ist Yuri unangenehm berührt, wenn Takeshi in einer spöttischen Bemerkung auf diese Affäre Bezug nimmt.

4.3.1.3 Yuri – Pink Shirt: Nicht ein Blut

Als Yuri Pink Shirt begegnet, befindet sie sich in einem geistigen Zustand der grössten Abwesenheit, Abgelöstheit und Orientierungslosigkeit. Gleich zweimal fängt er sie zu Beginn ihrer Bekanntschaft auf und bewahrt sie so vor dem Hinfallen.

Bezeichnend für die Beziehung ist, dass dieser Mann keinen Namen hat. Durch die ganze Erzählung hindurch wird er bloss Pink Shirt¹¹⁹ genannt, da er ein rosafarbenes Hemd trägt. Er entstammt einer komplett anderen Schicht als die Personen aus Yuris mehrheitlich intellektuellem Bekanntenkreis. Darauf deutet sowohl sein Kleidungsstil, als auch seine völlige Unkenntnis, wenn nicht sogar Ignoranz von sogenannten kulturell „hochstehenden“ Belangen. Einige Details weisen sogar auf eine eher zwielichtige Erscheinung hin: So trägt er ein Messer auf sich und stiehlt das Geld aus Yuris Börse, bevor er sie ihr zurückgibt.

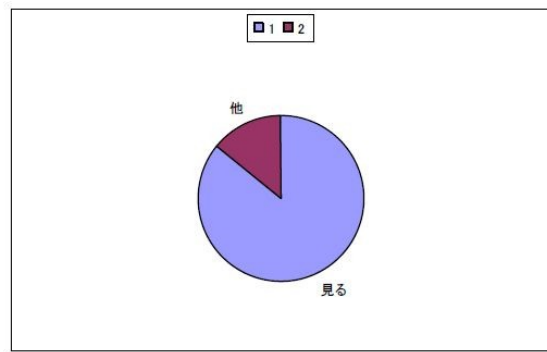
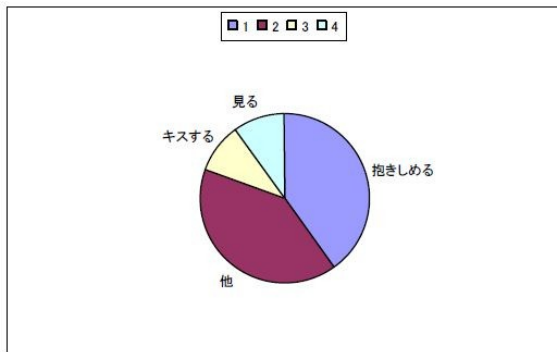
Wie ein Pendant zu Yuris eigener Wurzel- und Ziellosigkeit liest sich die Zusammensetzung seines Blutes. Zu je einem Viertel stammt er von Inuit, Schweden, Polen und Tlingit ab, wie er sich stolz vorstellt.

Yuri begegnet Pink Shirt in einem Museum, wo Gegenstände der indigenen Indianerstämme ausgestellt sind. Sie betreten gleichsam einen archaischen Raum, der in seiner lokalen Verortung die Wurzellosigkeit der beiden Erwachsenen kontrastiert. Indem sie diesen rituellen Gegenort betreten hat, überschreitet Yuri nach ihrem Boykott ihrer bisherigen Welt eine Schwelle zu einer anderen Dimension, in der neue Dinge möglich werden. Dies ist eine Variation der in Kapitel *Higusa* beschriebenen Beschäftigung mit den Tlingit, von deren einstmalig verwurzelter und naturverbundener Lebensweise nurmehr eine museale Inszenierung übrig geblieben ist.

Weder Pink Shirt noch Yuri verheimlichen sich, dass sie verheiratet sind. Beiläufig erzählen sie sich von ihren Ehepartnern. Ohne Gewalt anzuwenden, nähert sich Pink Shirt schrittweise und kontinuierlich Yuri. Findet sie ihn anfänglich noch aufdringlich und lästig, überlässt sie sich ihm mehr und mehr.

Eine Analyse seiner Handlung gegenüber Yuri anhand der Verben führt zum Ergebnis, dass die Beziehung zwischen Yuri und Pink Shirt geprägt ist durch eine starke Körperlichkeit. In der unten stehenden Graphik sind die Verhältnisse der vorkommenden Verben veranschaulicht.

¹¹⁹ Im Original wird er *momoiro shatsu* 桃色シャツ genannt. Dieser Beiklang wurde versucht zu erhalten, indem für die deutsche Übersetzung der Name „Pink Shirt“ gewählt wurde. Die geläufige Farbbezeichnung *momoiro* wurde in der Nachkriegszeit von pinku ピンク abgelöst. In Kawabata Yasunaris Erzählung *Senbazuru* 千羽鶴 (1949-1951) beispielsweise besitzt die junge Protagonistin Ōta Fumiko 太田文子 ein *momoiro no furoshiki* 桃色の風呂敷.



Weitaus am häufigsten kommt mit 40.9 Prozent das Verb „umarmen“ oder eine Variation davon vor, danach folgen mit je 9.9 Prozent „küssen“ und „anschauen“. In der rechten Graphik findet als Kontrast dazu die durch Takeshi ausgeführten Handlungen: 83.4 Prozent werden allein durch das Verb „sehen“ abgedeckt.

Dennoch ist die Begegnung nicht geprägt von sexueller Lust oder Anziehungskraft. Yuri genießt es, sich frei bewegen zu können, ohne dabei jemandem gefallen zu wollen:

[...] Yuri war es recht, allein zu tanzen wie es ihr gerade passte. Getrennt tanzte sie, als ob sie in der Bewegung des Partners bewegt würde und genoss ihren eigenen Tanz.

[...] 由梨は一人で踊る踊りの方が気ままでよかった。離れたままで相手の動きの中に動かされている風に装って、由梨は自分の踊りを愉しんだ。(Ōba 1992a: 56)

Als es schliesslich zum Geschlechtsakt kommt, lässt Yuri ihre Gedanken schweifen, über das Meer, nach Japan, in ihre Jugend, zu der Freundin A:

Die Neonschrift „Drei Krabben“ blinkte zwischen den Binsen. Der Mann war nicht ausgehungert nach einer Frau. Er genoss es einfach. Die Leere und Trauer, die der Mann fühlte, übertrugen sich auf Yuri und wurden in ihr zu einem sanften Behagen.

「三匹の蟹」という赤いネオンが藺草の陰でついたり消えたりしていた。男は女に飢えては居なかった。ただ、そうすることを愉しんでいた。男の感じている虚しさと哀しさは由梨に伝わって、其処で優しい和みのようなものになった。(Ōba 1992a: 61)

Die Beziehung ist frei von jeglicher Erwartungshaltung, auch eine Fortsetzung ist von

Anfang an ausgeschlossen. Am Ende der Erzählung ist Pink Shirt selbst seines Übernamens entledigt und wird einfach nur noch „der Mann“ genannt. Dies kann als Hinweis auf seine Bedeutung verstanden werden: er ist austauschbar, in Yuris Phantasie mit Takeshi, aber auch mit jedem anderen. Er ist buchstäblich einfach irgend jemand. Yuri erfährt einen Zustand frei von Wut, Freude, Trauer oder Vergnügen. Dieser neutrale Gefühlszustand des einfachen Daseins ist es, was Yuri behagt und tröstet.

4.3.1.4 Yuri – Takeshi: Das Ehepaar

Die Darstellung der Beziehung von Yuri und Takeshi lässt sich in zwei Teile gliedern. Da ist einerseits die gemeinsame Zeit als Liebespaar in Tōkyō, und andererseits das Leben als verheiratetes Paar in Alaska. Aus den beiden Erinnerungssequenzen Yuris geht hervor, dass sie sich Takeshi von Anfang an untergeordnet hatte. Sie versuchte ihm zu gefallen und sich so zu benehmen, wie er es von ihr erwartete.

Auch in ihrer Ehe erfüllt sie die ihr zuge dachte Rolle pflichtbewusst und kommt ihren Aufgaben nach. Dennoch stellt sich die Frage, was wohl zwischen Yuri und Takeshi vorgefallen ist in den schätzungsweise etwas mehr als zehn Jahren ihres Zusammenlebens als Ehepaar.

Rie, die gemeinsame Tochter im Teenageralter fungiert nicht mehr als verbindendes Element. Die von gemeinsamen Hoffnungen und Wünschen geprägte Anfangszeit der Familiengründung ist definitiv vorüber.

Im Smalltalk unter den Eingeladenen fällt einmal der Satz: „[...] Ihr, seid ihr nicht Zigeuner, Wurzellose? Und das, obwohl ihr euch als Japaner bezeichnet.“ (Ōba 1992a: 21)

Zeigt sich in Yuris und Takeshis Affären mit Ortsansässigen der Wunsch, sich im neuen Land möglichst schnell zu verwurzeln?

Nach ihrem Abenteuer mit Pink Shirt wird Yuri wieder zu Takeshi zurückkehren. Was wird sich zwischen ihnen verändert haben, nachdem Yuri unerwartet eine Nacht weggeblieben ist? Darüber kann nur spekuliert werden. Trotz allem ist der Bindungsgrad noch immer sehr hoch, wie auch aus folgender Bemerkung Yuris zu Pink Shirt hervorgeht:

„Ich bin motorisch ungeschickt, deshalb falle ich manchmal beinahe um. Mein Mann bekommt deswegen schlechte Laune. Das heisst, wenn seine Frau vor anderen umzufallen droht.“

「私は運動神経が悪いので、しょっちゅう転びそうになるんです。だから、夫が、不機嫌になるのよ。つまり、女房が人前で転びそうにたったりすると。」 (Ōba 1992a: 44)

Die Gewissheit, Teil einer wie auch immer gearteten Symbiose mit Takeshi zu sein, lässt sich nicht einfach aus dem Bewusstsein verbannen. In einer Lebensgemeinschaft, in welcher beide die Abgründe des Anderen kennen – und wissen, dass auch der Andere um die eigenen Tiefen weiss – ist es keinem der beiden möglich, sich als abgegrenztes Individuum zu fühlen. Auch Yuris Zerstreutheit und Orientierungslosigkeit dürften Takeshi kaum entgangen sein, was wohl mit Grund dafür ist, dass Yuri am Ende der Geschichte wieder in ihr gemeinsames Zuhause zurückkehren kann.

4.3.1.5 Geschlechterbild in *Sanbiki no kani*

Das Bild, das die Geschlechter voneinander haben, aber auch die Wahrnehmung des anderen Geschlechtes ist dominiert von Aggressivität nach aussen und Verunsicherung, was das Eigene betrifft. So finden sich Äusserungen wie „das Vorrecht der Frauen, unlogisch zu sein“ (Ōba 1992a: 20), „eine Antikriegsrede, als ob eine hässliche junge Frau an den Männern herummäkelt“ (ebd.: 21), und schliesslich kumuliert sich dieser Sexismus in folgendem Zitat, in dem Frauen mit Toiletten gleichgesetzt werden: „(Auch wenn es eine öffentliche Toilette ist, es kommt ja vor, dass diese sauberer sind als die eigene), dachte Frank, während er Sasha betrachtete“ (ebd. 34f). Auch Takeshis Einstellung zeigt sich deutlich, wenn er sagt, dass es nicht interessant ist, sich mit Matsuura Keiko einzulassen, „weil Keiko eine Frau mit einem starken Selbstbewusstsein ist“ (ebd.: 27). Auch Ronda, die Exfrau Frank Stains wird von ihm als „Frau, die alles für sich allein beansprucht“ (ebd.: 27) bezeichnet. Die Universitätsdozentin und Malerin, die nach der Scheidung selbstständig mit ihren beiden Kindern lebt, passt wohl einfach nicht in das Weltbild eines Mannes, der Wissenschaft und Politik am liebsten als männliches Monopolgebiet betrachtet.

Dem mehr oder weniger offensichtlichen chauvinistischen Weltbild dieses Personenkreises mit akademischem Hintergrund begegnet Yuri wieder als sie auf Pink Shirt trifft. Obwohl sie ihre Bekannten hinter sich gelassen hat, befindet sie sich nach wie vor in einer Welt, in der sich die Verhaltensweisen des jeweiligen Geschlechts, vor allem des „schwachen Geschlechts“ an klaren Erwartungshaltungen zu orientieren haben. So findet z. B. Auch Pink Shirt, dass es für Frauen besser sei, „wenn sie drauflos plappern“ (ebd.: 58).

Doch auch die Frauen zementieren in einer Art Koketterie das Bild des mystischen Anderen und identifizieren sich damit, wie folgende Äusserung Sashas zeigt: „[...] und, Takeshi, wir Frauen sind für euch doch bis jetzt etwas Geheimnisvolles“ (ebd.: 37). Die Plumpheit der gegenseitigen Wahrnehmung der Geschlechter schockiert, vor allem auch weil Ōba als eine Autorin bekannt ist, welche die feinen Nuancen zwischen den Geschlechtern mit grosser Genauigkeit zu erfassen und aufzuzeichnen weiss. So drängt sich die Vermutung auf, dass sie bei der Darstellung ihrer Charaktere ein ironisches Portrait der von Un-

wissenheit und Vorurteilen geprägten Beziehung zwischen den Geschlechtern zeichnet. Diese Vermutung wird auch durch Yuris sehr viel feinere und kritischere Wahrnehmung bestätigt. Schliesslich gibt es „sowohl bei den Männern als auch bei den Frauen die verschiedensten Leute, und anzunehmen, alle seien gleich ist mit Abstand das Dümme was man machen kann“ (Ōba 1991u: 417).

4.3.2 Standortsuche oder feministische Gegenwart?

4.3.2.1 Fremd als Frau

Verschiedene Hinweise in *Sanbiki no kani* weisen darauf hin, dass Yuri und ihre Familie wohl bereits lange am gegenwärtigen Wohnort leben, sich aber nach wie vor ihrer Andersartigkeit bewusst sind. Yuris Anweisung an Takeshi, die japanischen Akt-Zeitschriften vor dem Eintreffen der Gäste wegzuräumen, da „japanische Zeitschriften [...] selten [sind] und alle sofort darin blättern“ (Ōba 1992a: 18) ist solch ein Hinweis, ebenso wie die Beschreibung der Machart von Yuris Handtasche, die sich durch ihr Aussehen deutlich von den lokalen Produkten unterscheidet.

Die Familie ist trotz ihres anderen Selbst-Bewusstseins gut integriert und pflegt Bekanntschaften.

Gegen Ende der Erzählung macht sich Yuri Gedanken über eine mögliche Rückkehr nach Japan:

Auch wenn ich nach Japan zurückkehre, so etwas wie Freunde habe ich dort nicht, dachte Yuri. Schlimmer noch, Männerbekanntschaften, in denen wir uns nur gegenseitig verletzten. Jedes mal wenn ich daran denke, vertieft sich der Graben doch nur noch mehr. Eigentlich sollte ich doch nach Japan zurückkehren wollen, weil ich die Leute vermisse, aber es kommt mir kein einziger Mensch in den Sinn, mit dem ich ein freundliches Gespräch führen könnte. Überhaupt mögen Japaner keine Rückkehrer aus Amerika. Auch Yuri mochte sie früher nicht. Und bestimmt jetzt immer noch nicht. Letzten Endes mag ich mich selber nicht mehr, dachte Yuri.

日本に帰っても、友人なんか誰も居やしないのだな、由梨は思った。傷つけ合った男友達など、もっと悪い。思い出す度に溝が深まるだけに違いない。日本に帰りたいのは人間が恋しい筈なのに、思いめぐらしても、優しい会話の出来そうな人間など誰も居なかった。大抵日本人はアメリカ帰りが嫌いである。由梨も昔嫌いだ。きっと今でも嫌いだろう。つまり、自分が嫌いになっているのだな、と由梨は思った。(Ōba 1992a: 61)

Im Verlauf dieses Gedankenganges lässt sich der Wechsel von Figurenperspektive und heterodiegetischer Erzählinstanz (*vision* und *voix*) gut nachverfolgen. Nach einem Gedanken zitat mit umgangssprachlichem Marker *-no da na* und *verbum credendi* folgen zwei Sätze im Präsens, die ein innerer Monolog sein können. Danach erfolgt ein Wechsel zur Erzählerperspektive, der mit der konstatierenden Satzendung *-de aru* vollendet wird. Das Postfix *-ta* verweist auf Fiktionalität und kann daher der Erzählinstanz zugeordnet werden. Der darauf einsetzende Präsens in Kombination mit dem umgangssprachlichen Marker *-no da na* verweist auf einen inneren Monolog, bzw. auf ein Gedanken zitat, da der Abschnitt mit dem *verbum credendi omotta* endet.

Auch die Tempusverwendung im Japanischen verdeutlichen dies, wenn es z. B. im gleichen Satz heisst, „[...] ich nach Japan zurückkehren will“ (*nihon ni kaeritai* 日本に帰りたい), und gleich darauf „gab es niemanden“ (*daremo inakatta* だれもいなかった) im Präteritum folgt. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit wäre eine Erklärung im Sinne des epischen Präteritums, bei dem eine Doppelperspektive entsteht, in der das „Hier-und-Jetzt der Vorstellungskraft, das von der historisch-chronologischen Datierung des Erzählten unabhängig ist und sie gewissermassen ‚überlagert‘“ (Vogt 1990: 29) wird.

Im Gespräch macht sich Frank über die Heimatlosigkeit von Yuri und Takeshi lustig und sagt: „Ihr, seid ihr nicht Zigeuner, Wurzellose? Und das, obwohl ihr euch als Japaner bezeichnet“ (Ōba 1992: 21).

Fremd als Fremde in der Fremde – als Ausländerin, als Frau erzählt *Sanbiki no kani* die Geschichte einer Entwurzelung und der sich daraus ergebenden Möglichkeit oder Notwendigkeit, Fuss zu fassen in sich selbst. Ōba beschreibt diese Lebensweise mit folgenden Worten: „Eine Lebensweise, als ob man dem Ort entfliehen möchte, an dem man gerade ist, obwohl es kein Land gibt, in das man flüchten könnte“ (Ōba, zitiert nach Watanabe 2000: 236).

Alienität zeigt sich in *Sanbiki no kani* auf mehreren Ebenen. Yuri steht als Frau in der traditionellen Rolle als Hausfrau am Rand des gesellschaftlichen Geschehens. Zudem verkörpert sie als Ausländerin eine andere Kultur. Yuri reagiert empfindlich und abweisend auf Bestrebungen anderer, sich ihrer zu bemächtigen. Zugleich erfährt ihr Selbstbewusstsein durch solche Exotisierungsversuche Erschütterungen, die sie unbewusst in ihrem eigenen Verhalten übernimmt, wie beispielsweise an der Seite von *Pink Shirt*.

Sinnbildlich dafür kann die Affäre mit Frank gelesen werden, welcher hinter seinem weltoffenen Gebahren auch ein Wissenschaftsbild repräsentiert, in dem Frauen kein ernst zu nehmender Platz zusteht:

Das Misstrauen der feministischen Geschichtsschreibung gegenüber methodischen Anregungen durch die neue Ethnoanthropologie oder –psychologie kann jedoch nicht gross genug sein, sind doch deren Untersuchungen zum grössten Teil verfasst von Angehörigen der kolonisierenden Völker und getragen von einer Faszination für die (Vor-)Kolonisierten, die an der Faszination der unzähligen männlichen Theoretiker des Diskurses über die „Bestimmung des Weibes“ erinnert, welche alle verloren gegangenen, entfremdeten Fähigkeiten und Eigenschaften im anderen Geschlecht (bzw. im fremden Volk) zu entdecken glauben und die Frau so zum Naturwesen machen, deren einziger Kulturwert in ihrer angeblichen Natürlichkeit bestehe. (Weigel 2000: 39)

Zweierlei wird deutlich bei diesen Ausführungen. Einerseits die Gleichsetzung von Frau und Fremdem, andererseits das Begehren, in diesem Anderen einen an sich selbst fremd gewordene Aspekte sich einzuverleiben, sie zu naturalisieren. „Das fest gewordene Selbst ist ein Begriff, der nur weissen Männern (*hakujin dansei*) zugestanden wird; für Frauen (*josei*) ist es eine Vision jenseits von allen Hoffnungen“. (Watanabe 1993: 75)

Dadurch, dass Yuri beides ist, fremd als Ausländerin und anders als Frau, zieht sie umso mehr Aufmerksamkeit auf sich, denn sie scheint in diesem patriarchalisch-okzidentalen Paradigma alles zu verkörpern, was der westlichen Gesellschaft fehlt. Die eines solchen Denkweise zugrunde liegende Annahme eines „femininen“ Asien muss hier jedoch deutlich und ein für alle mal zurückgewiesen werden, handelt es sich bei einer solchen Ausgliederung des Eigenen in ein imaginäres Anderes um den Versuch, eine (angeschlagene?) Männlichkeit zu reetablieren.

Auch die Figur Yuri entzieht sich diesem Raster, indem sie sich in der Begegnung mit Pink Shirt mit eben diesem Anderen verbindet, welches tief verankerter – und ausgeblendet – Teil ebendieses fortschrittlichen, möchtegern-offenen Amerika ist: der Kultur der Ureinwohner Alaskas. Die dieser Begegnung vorausgehende Szene, in welcher Yuri allein den Kulturgütern und rituellen Gegenständen der Tlingit gegenübersteht, funktioniert innerhalb der Erzählung *Sanbiki no kani* gleichsam als Übergangsraum, ihr innerer Vorgang gleicht einem *rite de passage*. Beinahe unbemerkt subvertiert Yuri so die gängigen Schemata, ignoriert auf eine äusserst selbstverständliche Weise die an sie gerichtete Erwartungshaltung – und entzieht sich ihr.

Durch die Ansiedlung des Handlungsortes ausserhalb Japans eröffnet sich für Ōba die Gelegenheit, die japanische Gegenwart von aussen zu betrachten.

4.3.2.2 Yuri: Aufbruch oder Resignation?

Yuri ist konstant den Blicken ihrer Umgebung ausgesetzt. Sei dies in Form von anthropomorphen Naturerscheinungen (Ōba 1992a: 7), der Männer (der Mann an der Bushaltestel-

le, ihr Mann Takeshi, Pink Shirt) und der Frauen (ihre Tochter Rie, die abendlichen Gäste). Dadurch wird sie der zwischenmenschlichen Ebene ebenso entrückt wie der sie umgebenden Natur und wirkt vollständig auf sich selbst zurückgeworfen (vgl. Egusa 2001: 34, Levi 1992: 299). Das Unbehagen, das Yuri verspürt, rührt auf der körperlichen Ebene durch den Sand, der durch ein Loch in ihrem Strumpf eingedrungen ist. Sie versucht sich des störenden Gefühls zu entledigen, doch der Sand lässt sich nicht leicht beiseite schieben. Der Strumpf als eine Errungenschaft der Nachkriegszeit verspricht eine ästhetische Aufwertung sowie die Zugehörigkeit zur modernen Wohlstandsgesellschaft. Doch statt anzuliegen wie eine zweite Haut, ist er zerrissen und durchlässig für eindringende Sandkörner.

Der Strumpf könnte daher als Sinnbild verstanden werden für Yuris bürgerliche Familie, in der sie die traditionelle Frauenrolle lebt. Auch diese moderne Hülle hat sich im Verlauf von *Sanbiki no kani* als unbeständig erwiesen und bietet keinen Schutz vor der in Yuris Leben einsickernden Einsamkeit.

Das japanische Verb *sameru* 醒める bedeutet „erwachen“, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn. So ist das Erwachen der Strandvögel zu Beginn der Erzählung mit diesem Verb beschrieben (Ōba 1992a: 7); es lässt sich aber auch auf den Entwicklungsprozess anwenden, an dessen Beginn Yuri steht. Der Ausdruck *sameta onna* 醒めた女 bedeutet denn auch „erwachte Frau“, also eine Frau, die ein neues Selbstbewusstsein gefunden hat jenseits von gesellschaftlichen Rollenvorstellungen.

Die Handlung von *Sanbiki no kani* auf ein erotisches Abenteuer einer ehemüden Hausfrau mit einer Zufallsbekanntschaft zu reduzieren, bedeutet eine oberflächliche Lesart, die der Erzählung nicht gerecht wird. Viel mehr liegt der Reiz der Erzählung gerade in der globalen Gültigkeit des Geschehens, was ihn gewissermassen zu einem Lehrstück in *gender*-Fragen werden lässt. „Die Lebensweise in Abhängigkeit vom männlichen Geschlecht, ohne eigene Subjektivität, muss revolutioniert“ (Kimura-Steven 2005: 44) werden. Egusa legt den Fokus vielmehr auf die Einsamkeit (*sabishisa* 淋しさ), die Yuri empfindet. Indem Yuri für einen Abend ihre gesellschaftlichen Pflichten hinter sich lässt, „hegt sie nicht einmal die Erwartung, der Einsamkeit zu entfliehen“ (Egusa 2001: 68). Die Motivation für Yuris Handeln ist weder die Suche nach dem Abenteuer noch ein Ausdruck von Protest. Sie lässt sich treiben, fährt ziellos umher und verbringt die Nacht mit einer Zufallsbekanntschaft. Egusa schreibt: „Es würde nicht erstaunen, wenn Yuri zuhause weiter Kuchen backt.“ (Egusa 2001: 69)

Die Protagonistin Yuri lebt als Ehefrau und Mutter die traditionelle Frauenrolle. Sie backt Kuchen für die abendliche Party, kümmert sich um die Getränke und um einen Ersatz für sich selbst, da sie weggeht. Als die Gäste eintreffen, bleibt sie noch eine Weile, um sie zu begrüßen. Sie ist keine Rebellin, sondern kommt ihren Pflichten als Gastgeberin nach, obwohl sie sich bereits entschieden hat, nicht an der Party teilzunehmen. Yuri ist keine femi-

nistische Heldinnenfigur, die sich erfolgreich und mit Vehemenz gegen die traditionellen Verhältnisse auflehnt. Aber sie ist auch keine Opferfigur. Inmitten von materiellem Wohlstand, Familie und Freunden vermisst sie etwas, empfindet ein störendes Gefühl, welches sie (noch?) nicht zuordnen kann. Sie verspürt eine Leere und eine intensive Ablehnung ihrer alltäglichen Welt. Ōbas Sicht der traditionellen Frauenrolle verdeutlicht und begründet Yuris *Ennui*:

Wie kommt es, dass bei Hausfrauen, die finanziell gut situiert sind und reichlich Zeit haben, auffallend viele die unruhigen Gesichtszüge der Frustrierten tragen? Jene, die ihre eigene Arbeit haben werden zwar jeden Tag herum gejagt und haben viel zu tun, doch sehen sie eher so aus, als würden sie das Leben geniessen. (Ōba 1991Tsudajuku no ryōseikatsu: 320)

Yuri begehrt auch im weiteren Verlauf der Erzählung nicht auf und verhält sich ruhig und passiv. Dennoch zeichnet Ōba in *Sanbiki no kani* einen inneren Prozess der Protagonistin Yuri. Die Anfangs- und Schlusszene, in der Menschen, Tiere und Natur ineinander zu verfließen scheinen, steht in einem scheinbaren Widerspruch zum erwachten Selbst-Bewusstsein Yuris. Yuri geht dem morgendlichen Strand entlang als etwas Eigenes. Sie hat sich herausgelöst aus dem vagen aber auch angenehmen Gefüge von Erwartungen und deren Erfüllung. Dadurch erlebt sie sich selbst als fremd und neu, ein Zustand, den Egusa als *tashasei* 他者性 bezeichnet (vgl. Egusa 2001: 31ff). Der Sand, der durch ein Loch im Strumpf eindringt, kratzt sie unangenehm am Fuss. Die Möwe starrt sie durchdringend mit ihren leuchtenden Augen an. Selbst wenn die störende Empfindung Yuri aus dem bisherigen – scheinbaren – Einklang mit ihrer Umgebung erinnert, die Freiheit fühlt sich noch fremd an.

5 TraumTrauma: *Urashimasō* 浦島草

Ein unbekannter Mann mittleren Alters klopfte auf Yukies Schulter. Yukies Erinnerungen an den älteren Bruder Morito waren sehr verschwommen. Sie war sich nicht sicher, ob sie ihn nach über zehn Jahren in der Menschenmenge erkennen würde, und hatte ihm deshalb im Voraus Fotos von ihr geschickt. Auch für sich selbst hatte sie Fotos aus alten Alben gesammelt, und gab sich Mühe, sich an die charakteristischen Merkmale zu erinnern.

そのとき、雪枝は見知らぬ初老の男に肩を叩かれた。雪枝の中にある森人兄の記憶は、とてもあやふやなもので、十数年ぶりに森人に会っても、人混みの中で彼を見分ける自信はなかったから、あらかじめ自分の写真を彼に送り、同時に、自分のほうでも昔のアルバムの中から得られるだけの写真を集めて、その特徴を思い出そうとした。(Ōba 1991e: 9)

5.1 Inhalt

Das Werk *Urashimasō* („Die Urashima-Pflanze“, 1977) ist die erste lange Erzählung Ōbas und schildert die Geschichte einer jungen Frau, die nach vielen Jahren im Ausland nach Japan zurückkehrt. Es ist sozusagen die Heimkehrer-Erzählung Ōbas; Mizuta bezeichnet sie als „a narrative of coming home“ (Mizuta 1995: ix).

Im März 1970 war Ōba nach knapp zwölf Jahren in Nordamerika nach Japan zurückkehrt. Dieser Schritt leitete einen neuen Abschnitt in ihrem Schaffen ein. Zu dieser Zeit erschien ihre Erzählsammlung *Uo no namida* 魚の泪 („Fischtränen“) als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Fujin kōron*; Ōba selbst unternahm weitere Reisen in Nordamerika und Asien. Die existentielle Erfahrung des Fremdseins und Befremdens hatte Ōbas Wahrnehmung der eigenen Herkunft und ihren Blick auf zwischenmenschliche Verhaltensweisen verändert.

Ebenso geht es Yukie Hishida, der vierundzwanzigjährigen Protagonistin von *Urashimasō*. Sie verbrachte elf Jahre in Amerika, ging dort zur Schule und hatte während dieser Zeit kaum Kontakt mit ihrer Familie in Japan. Zusammen mit ihrem Freund Marek besucht sie diese erstmals nach vielen Jahren. Sie ist „eine junge Frau, die ihre Pubertät in Amerika verbracht hat, deren Muttersprache zwar Japanisch ist, die aber die japanische Gesellschaft nur von aussen kennt“ (Tsushima 1991: 4) und verspürt eine unüberbrückbare Distanz (*kyorikan* 距離感). Während ihres Aufenthalts in Tōkyō wohnt sie im Haus ih-

res älteren Halbbruders Morito, der mit seiner Lebenspartnerin Ryōko, dem gemeinsamen autistischen Sohn Rei sowie Moritos Adoptivtochter Natsuo und Ryōkos ehemaligem Mann Ryū zusammenlebt. Allmählich erfährt Yukie die Hintergründe dieser Lebensgemeinschaft und lernt die Geschichten der einzelnen Personen kennen. Folgender Überblick über die Familienkonstellation soll die Orientierung unter den Protagonisten und Protagonistinnen erleichtern.



Yukies Halbbruder Morito lebt in einer Partnerschaft mit der Frau seines Bruders Ryū, der ebenfalls im gleichen Haushalt lebt. Rei ist der Sohn von Ryōko und Morito. Er kam kurz nach dem Kriegsende zur Welt, just an dem Tag, als Ryū von der Front nach Hause zurückkehrte. Im gleichen Haushalt lebt auch Natsuo, Moritos Adoptivtochter. Sie ist die Tochter eines amerikanischen Soldaten und eines japanischen Hausmädchens. In der gesamten Familienkonstellation manifestiert sich die Kriegszeit. Den Autismus von Rei erklärt sich Ryōko damit, dass er kurz nach dem Atombombenabwurf über Hiroshima gezeugt wurde. In seiner Verslossenheit sieht sie den Schlüssel für die Zukunft Japans (Ōba 1991e: 63).

In der Erzählung kommt dem Innenhof des Hauses ein besonderer Stellenwert zu. Es ist ein Übergangsraum, ein schattiger Ort, in dem die unheimlich anmutende Urashima-Pflanze blüht. An der Spitze der röhrenförmig gewölbten violetten Blüte befindet sich ein langer Auswuchs, der an eine Angelrute denken lässt. Ōba beschreibt an einer Stelle die längliche Blüte als Angelrute, mit der man in den Träumen fischen kann.

“Nein, irgendwie, eine Blume, die aussieht wie vom Sanzu-Fluss¹²⁰ in der Unterwelt. Oder am Sai-Fluss¹²¹, und daneben errichten die Kinder ihre Türme aus kleinen Steinen.” [, sagte Yukie]

¹²⁰ Nach buddhistischer Vorstellung in Japan fließt zwischen dem Diesseits (*kono yo* この世) und dem Jenseits (*ano yo* あの世) ein Fluss, der Sanzu no kawa 三途の川, den die Verstorbenen in der Unterwelt überqueren müssen.

“Das sind Urashima-Pflanzen. Das hier, das aussieht wie ein Faden, ist die Angelrute von Urashima Tarō. Er fischt nach Träumen.”

Ryōko versuchte die Angst abzuschütteln, dass diese junge Schwägerin sie mit unsichtbaren Fäden manipulieren wollte.

“Ach so. Urashima-Pflanzen. Ach so, dann, ... ja, dann bin ich Urashima Tarō. Ich war am Sanzu-Fluss und fischte Träume.” [., sagte Yukie] [...]

In Windeseile waren hunderte von Jahren vergangen, und als er in seine Heimat zurückkehrte, begegneten ihm zwischen den Häuserreihen seiner Heimat lauter Unbekannte. So fühle ich mich auch.”, antwortete Yukie.

“Das ist wirklich eine traurige Geschichte. Ah, so eine junge Person wie du sollte keine solchen Geschichten erzählen. Aber trotzdem, es ist eine furchteinflößende Geschichte. Es gibt so viele Träume, und wenn man sie fischt, geschehen solche Dinge. Ach, entschuldige. Schon wieder sage ich so etwas.”, sagte Ryōko.

いえ、なんだか、三途の河原か何かに咲いていそうな花。賽の河原、そばに子供が積みあげた小石の塔か何かがあつて。

浦島草っていうんですよ。この糸みたいなのが、浦島太郎の釣糸ってわけ。夢を釣ってるんですよ。

冷子は、この若い義妹が眼に見えない不思議な糸で自分をあやつるのではないかという怖れから逃れようとした。

まあ。浦島草。まあ、それなら、—そう、わたしは浦島太郎なの。

三途の川で夢を釣っていた—。 [...]

あつという間に何百年も経って、故郷に帰って来たら、故郷の家並を歩いている行きかう人は見知らぬ人ばかり、わたしもそんな気分です。雪枝は答えた。

あれは淋しい話ですねえ。—ああ、あなたのようなお若い方にこんなふうに話すものではないけれど。でも、あれは、怖ろしい話よ。いろんな夢があつてね、夢を釣ると、そういうことになるのよ。ああ、ごめんなさい。また、こういうことを言って。冷子は言った。(Ōba 1991e: 89)

Die Angelrute von Urashima Tarō, mit der man Träume fischen kann, wird angedeutet in der Form der Urashima-Pflanzen. Aus dem Brunnen, der wie ein Sinnbild des Zuganges zur Unterwelt ebenfalls im Innenhof seinen Platz hat, steigen versunken geglaubte Erinnerungen hoch. Die Metapher vom Träumefischen findet sich eine Zeit lang häufig bei Ōba.

¹²¹ In der Unterwelt liegt ein steiniges Flussbett, das Sai no kawara 賽の河原. An diesem Ort müssen die Kinder, die vor ihren Eltern verstorben sind, in mühseliger Arbeit Steintürme errichten, um wieder in den Kreislauf der Wiedergeburt eintreten zu können. Der Bhodisattva Jizō 地藏 schützt die Kinder vor den bösen Dämonen, die sie an ihrer Aufgabe hindern wollen.

Im gleichnamigen Essay *Yume o tsuru* 夢を釣る vergleicht sie ihre schriftstellerische Arbeit mit dem Fischen von Träumen, die gleich regenbogenfarbenen Elementarwesen im Wasser aufschwimmen. Diese Energie schöpferisch an die Oberfläche zu bringen, geschieht nicht durch das bloße Aneinanderreihen von Worten, sondern durch das Erfassen von etwas Unaussprechlichem, nämlich der „wortlosen Raumzeit zwischen den Zeilen“ (Ōba 1991k: 143). Das Bild ist eine Metapher für die lyrische Tätigkeit, die der schriftstellerischen zu Grunde liegt.

Der Titel spielt zudem an auf die bekannte Volkserzählung von Urashima Tarō. Urashima Tarō rettet eine Schildkröte und wird von ihr zum Dank an den Hof des Drachenkönigs eingeladen. Dort führt er tief unten im Meer ein prunkvolles Leben. Nach einiger Zeit im Palast am Meeresgrund sehnt sich Urashima Tarō nach seiner Heimat und macht sich auf, diese zu besuchen. Als Abschiedsgeschenk erhält er eine Schachtel (*tamatebako* 玉手箱), die zu öffnen ihm unter allen Umständen verboten ist. Bei seiner Rückkehr stellt er fest, dass während seiner Abwesenheit mehr als hundert Jahre vergangen sind und seine Heimat sich so verändert hat, dass er dort selber zu einem Fremden geworden ist. Er öffnet die Schatulle: weisser Rauch steigt empor, Urashima Tarō altert in Windeseile und stirbt.

Yukie ergeht es ebenso: Sie findet eine fremd gewordene Heimat vor und muss erkennen, dass das, wozu sie zu gehören glaubte, für sie nicht mehr existiert¹²². Mizuta beschreibt diesen Prozess wie folgt:

The novel's drama is seen from the perspective of an outsider, for Yukie, having no living parents in Japan and having stayed in the U.S. for so long as a young woman, is almost a foreigner herself. Moreover, Yukie brings her American lover with her, and they travel together through the labyrinths of contemporary Japan. Their discovery, however, of the unhealed wound of Hiroshima hidden deep in the center of Japanese economic recovery and prosperity takes separate paths, and this difference is precisely what makes Yukie realize her own identity as a Japanese and as a woman. (Mizuta 1995: x)

Die Rückkehr nach Japan wird für Yukie zu einem Prozess der Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft. In der Aufarbeitung der Familiengeschichte verbinden sich kollektive Erfahrungen wie der Krieg und die Atombombenabwürfe mit persönlichen Erlebnissen der Protagonisten.

In einem weiteren Teil der Erzählung unternimmt Yukie gemeinsam mit Marek eine Reise nach Hiroshima. Ihre Eindrücke als Touristin scheinen seltsam entrückt und befremdend vor dem Hintergrund der Erinnerungen Ryōkos.

¹²² Vgl. hierzu auch Kanda 2006.

Als sie von ihrer Reise nach Tokyo zurückkehrt, findet sie dort das Haus nicht mehr, in dem sie noch vor wenigen Wochen mit Ryōko und Morito zusammen gelebt hatte. An seiner Stelle steht eine Tiefgarage. Ein zweites Mal entschwindet ihr die Möglichkeit, in ein Zuhause zurückzukehren – diesmal angesichts der rapiden baulichen Veränderungen des urbanen Raums.

Schliesslich entscheidet sich Yukie, entgegen ihrer ursprünglichen Pläne, nicht mit Marek zurückzureisen, sondern in Japan zu bleiben und hier ihr Leben weiterzuführen.

5.2 Analyse

Wie lässt sich Trauma in literarischen Texten ausdrücken? Mit dieser Frage befasst sich viel Forschungsliteratur (vgl. z.B. Minear 2011, Tachibana 1998, Treat 1995). Die Wahl der Perspektive erlaubt eine subjektive Darstellungsweise der inneren Vorgänge. Dieser Ansatz findet sich beispielsweise bei Reiko Tachibana, die literarische Beiträge als „'counter-memory' or 'effective history'“ (1998:1) bezeichnet. Die Hinwendung zu einem persönlichen Standpunkt ist ein klares narratologisches Kriterium für die Darstellung von Erinnerung und lässt auch nicht etablierte Schriftsteller zu Wort kommen (ebd.: 33). Vorgänge, die sich in ihrer Monstrosität einer Objektivierung entziehen, können durch einzelne Stimmen tradiert werden; und in der Ansammlung dieser Stimmen (*tasei* 多声) kann eine Befindlichkeit evoziert werden. Mit welchen weiteren Vorgehensweisen können die subjektiven Schilderungen von historischen Ereignissen deutlich ausgedrückt werden? Diesen Fragen soll in der folgenden Untersuchung nachgegangen werden.

5.2.1 Erzählinstanz

Die Erzählung Urashimasō wirkt unmittelbar, die Präsenz eines Erzählers ist nur schwach markiert. Dadurch erhält der Leser direkt Einblick in das figurale Bewusstsein. Dessen Darstellung jedoch erlaubt nicht immer eine eindeutige Zuordnung. So ist es teilweise nicht ersichtlich, ob es sich um Gedachtes oder Ausgesprochenes handelt. Teilweise lässt sich dies über den Kontext erschliessen, jedoch nicht in allen Fällen. Durch diese narratologische Strategie wird der Leser in einen Zustand versetzt, in dem er sich dem traumähnlichen Dargebotenen durch grösste Aufmerksamkeit zu orientieren versucht. Durch diese Unschärfe entsteht eine Art Tunnel, durch den der Leser punktuell mitten an den Ort hineinversetzt wird, an dem die traumatischen Erinnerungen eingelagert sind. Diese jedoch sind mittelbar und höchst narrativ dargestellt. Ryōko geleitet den Leser gleichermassen als

Medium an diese Orte des Grauens, erzählt (*atashi* あたし) und bezeugt das Gesehene mit einer Deutlichkeit, die keinen Raum für Vermutungen offenlässt.

Aus den Schilderungen Ryōkos¹²³, der Partnerin ihres um viele Jahre älteren Halbbruders Morito, erfährt Yukie von den Schrecken im Hiroshima unmittelbar nach dem Atombombenabwurf. Von Hiroshima wird aus einer zeitlichen und räumlichen Distanz berichtet: Es handelt sich um einen weit entfernten Ort, der jedoch mit überwältigender Lebendigkeit die Erinnerungen heimsucht und die davon Berichtenden in die Retrospektive mit hineinzieht. Handelndes und beschreibendes Ich erweisen sich dabei als zwei unterschiedliche Einheiten:

Das handelnde Ich (*kōi suru jiko* 行為する自己) und das beschreibende Ich (*sore o kataru jiko* それを語る自己) sind gespalten. Aber dabei handelt es sich nicht um eine stabile Verbindung, in der das gegenwärtige Ich das Ich der Vergangenheit objektiviert, sondern das Ich der Vergangenheit materialisiert sich so wie es ist [...]. Daraus entsteht die Situation, dass es zur gleichen Zeit vom gegenwärtigen Ich beobachtet wird. (Tabata 2003: 47)

Der erste Anblick der atomaren Wolke wird in der Erinnerung Ryōkos mit einem bis zur Absurdität verzerrten hyperrealistischen Bild wiedergegeben:

In der Richtung von Hiroshima stieg eine eigenartige Wolkensäule empor. Sie sah aus wie ein Kaktus mit unzähligen deformierten Geschwülsten, der, während er sich eingewickelt in regenbogenfarbige Blütenblätter in die Höhe zur Sonne windet, schallend lacht.

広島の方に、異様な雲柱が聳えていた。それは奇形のこぶを無数につけたサボテンが、めくれあがる七色の花びらをまきつけて身をよじりながら、太陽に向かって咲笑している、といった感じ

¹²³ In der japanischen Originalausgabe wird Ryōkos Name mit den beiden folgenden Schriftzeichen wiedergegeben: 冷子. In den Übersetzungen ins Englische (von Tani (Ōba) Yū 谷優, Ōba Miakos Tochter, 1995) und ins Französische (von Corinne Atlan, 2002) wird er mit der Umschrift Ryoko wiedergegeben. Mizuta schreibt jedoch Reiko und leitet von dieser Schreibweise auch einen Hinweis auf die geister-artige Existenz Ryōkos ab, da Reiko auch mit den Schriftzeichen 霊子 (Geist + Kind) geschrieben werden könnte.

In der Tat ist das Schriftzeichen 冷 sehr aussergewöhnlich. Seine Nähe zum Zeichen 冷 (kühl, kalt) legt zwar ebenfalls die Lesung *REI* nahe; die semantische Verwandtschaft mit dem Zeichen 涼, wie es im Wort *suzuyaka* 涼やか (erfrischend; gefasst, ruhig) vorkommt, kann jedoch als Hinweis verstanden werden, dass die On-Lesung *RYŌ* lautet. Zudem wird die Aussprache des Namens in der Erzählung explizit als Ryōko りょうこ erwähnt (Ōba 1991e: 24).

だった。それは、砂漠を見おろし、からまってうずくまるきらめく巨大ななめくじの塚、というふうにも見えた。(Ōba 1991e: 118)

Eben diese Art der Schilderung, in der die Innenperspektive einer Figur vorherrscht – oben angezeigt durch Wellenlinie – ermöglicht die unmittelbare Wiedergabe von Gedanken. In dieser direkten Darstellung kommt auch die emotionale Ambivalenz der betrachtenden Person zum Ausdruck.

In der folgenden Szene beschreibt Ryōko die Szenerie unmittelbar nach dem Atombombenabwurf, als sie nach Hiroshima zurückkommt, um in der zerstörten Stadt nach ihrer Schwiegermutter zu suchen:

Die Atombombe... das ist das menschliche Verlangen. Die Menschen versuchen zu überleben, indem sie andere Menschen umbringen. Und zerstören in der Konsequenz sich selber. Bin ich nicht selbst Beweis dafür? [...]

Eine Hand, an der ich jemanden unter einer eingestürzten Mauer hervorziehen wollte, rutschte wie ein Handschuh vom Knochen ab. Es war jemand, der meiner verstorbenen Mutter sehr ähnlich sah. Das Gesicht war nicht verbrannt. – Weisse Knochen standen hervor – und trotzdem – diese Frau, der ich die Haut der Hand vom Knochen abgezogen hatte, dankte mir.

Es reicht. Morito wandte sein Gesicht ab.

Rei ist aus meiner Freude entstanden. In meiner strahlenden Gebärmutter trank er mein dunkelrotes Blut und wuchs heran. Ich bin nicht befugt, jenen Leuten dreinzureden die sich bei der Nachricht händeklatschend erhoben haben, dass die Atombombe in HIROSHIMA in JAPAN ein Erfolg gewesen sei.

Deshalb spricht Rei nicht mit uns. Meine Schwiegermutter hält die Hand jenes Kindes fest und lässt sie nicht los. Ryōko weinte.

原爆はね。—あれは、人間の欲望です。自分以外の人間を殺して人間は自分だけ生きのびようとするんです。そして、その結果、自分も亡びるんです。あたしが、自分自身で、そのことを証明しているじゃないの。[...]

あたしが倒れた塀の下からひっぱってやった手は手袋のようにずるりと骨からはずれたの。あたしの死んだ母によく似た人だったわ。顔は焼けていなかった。—白い骨が出て—それなのに—その人は手の皮を骨からはずしてしまったあたしに、ありがとう、ってお礼を言ったの。

もういいから。森人は顔をそむけた。

黎は、あたしの、あの喜びの中から生まれたんです。輝いている子宮の中で、緋色の血を吸って育ったのよ。ニホンのヒロシマで、原爆が成功したことに手を叩いて総立ちになった人間の、あの笑いをとやかという資格はあたしにはない。だから、黎はあたしたちと話ができない。姑があの子の手を握って放してくれないんだわ。冷子は涙を流した。(Öba 1991e: 124f)

Es gehört zu den Eigenheiten von *Urashimasō*, dass in der ganzen Erzählung keine Anführungs- und Schlusszeichen, bzw. Klammern verwendet werden, um wiedergegebene Rede zu kennzeichnen. Diese Eigenart trägt zum oben beschriebenen Leseindruck bei. Einzig die Erwähnung von Moritos Reaktion und Ryōkos Tränen weisen darauf hin, dass Ryōko ihre Gedanken ausgesprochen hat.

Beim folgenden Zitat handelt es sich ebenfalls um eine assoziativ-zusammenhanglos formulierte Wiedergabe von Ryōkos Erinnerungen. Formulierungsweise sowie Inhalt weisen auf erlebten Rede hin. Es ist, als ob sie ganz in Gedanken versunken, ihr Gegenüber vergisst und nur noch laut ausspricht, was ihr durch den Kopf geht – die Emphase *-yo* am Ende der Sequenz könnte ein Hinweis sein, dass sie ihre Gedanken unvermittelt doch geäußert hat:

Was damals geschehen war, würde sie niemals so erzählen können, wie es wirklich gewesen war, wie auch immer sie es erzählte. Es war, als ob das Gesagte zu einer Lüge würde. ... Der Anblick der Atombombe – in welche Worte wie es auch immer fasste, es reichte nie an das Grauen der Wirklichkeit heran. Das war die Szenerie des Weltuntergangs. Aber, auch wenn es so gewesen wäre, ja, nur das ist nicht gelogen. In dieser Szenerie bin ich sofort apathisch geworden. Und habe alles in einem Dämmerzustand betrachtet. Ich habe dem Weltuntergang zugeschaut, sagen die Menschen, die überlebt haben.

そのときのことは、どんなふうに話しても、実際と同じように話すことはできません。何か言えば、嘘になりそうです。...原爆の光景は、どんな言い方をしても、それが実際よりひどいことはない。それは、この世の終わりの風景でした。でも、そうだったにしても、そう、これだけは嘘ではない。その風景に、わたしは、直き、無感動になりました。そしてそれを、しらじらと眺めたんです。この世の終わりの風景を眺めた、生き残った人間が、こう言うんですよ。(Öba 1991e: 122)

Dem apathischen, dämmerigen Bewusstseinszustand entspricht die folgende Beschreibung der Menschen in diesem grauenerregenden Endzeitszenario:

Deshalb fragte ich mich, das Flammenmeer vor meinen Augen, mit klopfendem Herzen, ist das nicht ein Traum? Menschen, die ihren Kopf in den Armen trugen, Menschen, die einen ihrer Arme hielten, starrten mich an – mit schwarzen Gesichtern, – keine Ahnung warum, aber sie waren schwarz, die Gesichter –.

だから、あたしは炎の波を眼の前にして、夢ではないかと、わくわくしていたんです。くびを抱いた人や、自分の片腕を持った人がわたしをみつめていて—黒い顔の、—わからないけど、黒かった、顔が—。(Ōba 1991e: 123)

Alles was von der Betrachterin (*atashi* あたし) übrig geblieben zu sein scheint, sind ihre Augen – ebenso wie die vorbeiziehenden Menschen, die einzig aus einem starrenden Blick zu bestehen scheinen. Diese Textstelle ist dermaßen explizit, dass sie einem Werk der ersten Generation der Atombombenliteratur entstammen könnte. Der Parameter des Bezeugens, des Sehens ist vorherrschend. Zugleich rückt das Zurückstarren der Menschen die Betrachtende ebenfalls in die Szene ein, in dem sie keinen beobachtenden Sonderstatus einnimmt, sondern ebenfalls ein Objekt im Blickfeld ist.

In der folgenden Textstelle schildert Morito den Anblick Hiroshimas im September 1945:

„Bevor ich nach Tokyo zurückkehrte, ging ich anfangs September allein noch einmal nach Hiroshima. Es war ein Knochenfeld“, sagte Morito.

Neben dem Brunnenpfeiler eines Gemeinschaftsbrunnens waren Mädchen, die Reis wuschen. Dem Anschein nach Schülerinnen aus der näheren Umgebung, die aufgebeten worden waren, um in den Auffanglagern der Atombombenopfer zu helfen.

Das abgeflossene Wasser hatte sich angesammelt, und darin waren unter den oben treibenden Kartoffeln- und Zwiebschalen weisse Knochen zu sehen.

Die Mädchen kochten im ausgebrannten Schulhof der Grundschule in einem Eisentopf, der wie ein riesiger Badezuber aussah, einen Eintopf aus Reis und Gemüse für die Patienten. Rundherum standen die wie Landstreicher zerlumpten und verbrannten Atombombenopfer – weil schon ein Monat vergangen war – schienen sie bereits etwas geheilt. Sie hielten Behälter wie Eimer und standen im weiten Umkreis darum herum.

東京に帰るまえに、九月に入ってから、おれだけもう一度広島に行ったが、白骨の原だった。森人は言った。

共同井戸のような水道柱のそばで、米をといでいる少女たちがいた。近在の女学生が動員されて被爆者収容所の手伝いかなんかししているらしかった。

流れた水があたりにたまって、じゃがいもや玉ねぎの皮などが浮いている下にも白い骨が見えた。

少女たちは患者たちのために、小学校の焼跡の校庭で大きな風呂釜のような鉄の鍋で雑炊を炊いていた。そのまわりを、浮浪人のような焼跡の被爆者たちが、—もう一ヶ月以上も経っていたから— 恢復しかけた被爆者らしいのが、バケツのようなものを持って、遠巻きにとり囲んでいた。(Ōba 1991e: 126)

Die Realität ist zwar zurückgekehrt, doch noch haftet ihr etwas Gespenstisches an. Zu nah ist – trotz einsetzender Genesung – der Horror, die Knochen sind noch nicht weggeräumt, die Schule ist nach wie vor ein Brandloch und neben der Stelle, wo Essen zubereitet wird, liegen Knochen herum. Es wird noch lange dauern, bis die Normalität wieder einkehrt.

Im inhaltlich an *Urashimasō* anschliessenden, 2007 erschienenen Werk *Shichiriko* 七里湖 finden sich solche direkte Beschreibungen nicht mehr. In den wenigen Textstellen, in denen – wieder als Retrospektiven Ryōkos – auf die Atombombe Bezug genommen wird, stehen viel mehr die von einer traurigen Stimmung überlagerten Erinnerungssequenzen.

Ryōko richtete ihre Augen auf die nach oben gebogene Zungenspitze des langen Deckblattes der Urashima-Pflanze, das irgendwann für sie zum Symbol für das Verlangen nach Weiterleben geworden war. Es sah aus wie die Flammen der Atombombe.

冷子はいつの間にか自分にとって生き続ける欲望の象徴となっている浦島草のわずかに伸びた仏焰苞のめくれた舌の先に目を据えた。それは原爆の焰のようにも見えた。(Ōba 2007: 201)

Der literarische Zugang zu den traumatischen Erlebnissen hat sich über die Jahre gewandelt. Nach einer langen Phase, in der zwar die störenden Bilder ständig wiederkehrten, aber mit anderen Bildern verbunden und somit substituiert wurden, gelang es Ōba, mit *Urashimasō* ein in sich geschlossenes Werk zu schaffen, in dem sie die Protagonisten und Protagonistinnen sich innerlich mitten in die Hölle zurückbegeben liess. Die Schilderungen sind geprägt von erschreckend lebendigem Grauen, das auch den Leser in Schock versetzt und ihn fassungslos auf die vor ihm sich abspielenden Ereignisse blicken lässt.

5.2.2 Perspektive, Fokus

Wie lässt sich Amorphes und Verschwommenes in eine literarische Form bringen? Oft verwendet Ōba die Metapher des Nebels, der wie ein Schleier zugleich verdeckt und gelegentlich den Blick freigibt, und vergleicht dieses Gefühl des Sehens und doch nicht Sehens mit einer Reise durch den Nebel.

Ein weiteres narratives Mittel zur Darstellung solcher greifbarer Begebenheiten ist die Überlagerungstechnik. Indem beschreibende Passagen mit Bildern überlagert werden, erweitert sich das semantische Spektrum. Dieses erzählerische Mittel der Überlagerung findet sich bereits in der klassischen – stark auch von der Lyrik geprägten – höfischen Literatur Japans. Indem eine Textpassage mit einem assoziativen Gedankenbild unterlegt wird, entsteht aus den beiden Textebenen eine semantisch angereicherte Schicht, deren Aussage zwischen den beiden Bildern changiert. Die Verknüpfung dieser Bilder im Text erlaubt keine gesonderte Betrachtung der beiden Bilder und ermöglicht dadurch eine uneindeutige Darstellung von inneren Vorgängen:

Diese Figuren **überlagern** sich mit dem Bild des Mädchens, das mir eine Rübe aus der Erde zog. Lange Zeit hatte ich das Gefühl, als sässen diese Geister mir im Nacken. [...]

Während ich schrieb, hatte ich ein Gefühl, als schlichen sich diese Geister bei mir ein und führten mir die Feder. (Ōba 1995b: 28)

それらの人びとに、蕪菁を土からひき抜いて与えた娘の影が重なる。彼らの亡霊にとりまかれて、私は背中を小突かれているような気が長いことしていた。 [...]

書いているとき、亡霊たちがしのびよって私の筆を動かしてくれているように感じた。(Ōba 1991h: 30)

Die raum-zeitliche Orientierung in den Texten wird gestört durch ein berichtendes und ein erlebendes Ich, die an unterschiedlichen Punkten dieses Kontinuums lokalisierbar sind. In lexikalischer Hinsicht dient die Verwendung von Ausdrücken des Amorphen, Verschwommenen (*bokasu* ぼかす), des verschwommenen Darstellens einer uneindeutigen Qualität der Erinnerungen. Schliesslich können Textstellen durch Überlagerungstechnik (*kasaneru* 重ねる) semantisch angereichert und ambivalent dargestellt werden.

5.2.3 Tempus

Ausgehend von Dialogen oder Gedankengängen in der Erzählebene der Gegenwart, sind Erinnerungen auf Figurenebene und Rückblenden durch den Erzähler Mittel, Erlebtes unmittelbar oder mittelbar darzustellen. Diesem Verfahren entspricht wohl, was Sharalyn Orbaugh mit „weaving together scraps of information and images from multiple sources“ (Orbaugh 2001: 301) beschreibt.

Ein Beispiel für die raum-zeitliche Beschaffenheit von Erinnerungsräumen stellt die unten zitierte Textstelle dar:

Hier ist ein seltsamer Raum, wo der Horizont der Zeit schwimmt. Die Zeit, diese seltsame Einheit, kräuselte sich durch irgend einen Impuls auf einmal und tauchte an diesem einen Punkt auf. So wie wenn etwas, das schon immer da gewesen war, man bis jetzt nicht gesehen hatte, plötzlich erschien, etwa so war es.

Yukies Sinne gaukelten ihr vor, dass sie in einem unterirdischen Labyrinth umherirre.

ここには、時の地平線が傾いた、不思議な空間がある。時という不思議なものが、どうかしたはずみに、ふとたわんで、その一点に浮かび上がった。現実にはそこにあったのに、今まで見えなかったものが突然あらわれた、という感じだった。

雪枝は、地の底の迷路に迷いこんだような錯覚を起こした。(Ōba 1991e: 39)

Die deiktischen Ortsadverbien *koko* und *soko* und das deiktische Zeitadverb *sono* (*iten*) entsprechen der zeit-räumlichen Orientierung auf der Figurenperspektive. Keine Spur weist auf einen Erzähler hin. Die Perspektive entspricht derjenigen der Protagonistin Yukie, die sich in einem Hier (*koko*) und Jetzt (*ima*) der Erzählung befindet. Das räumlich etwas distanziertere *sono*, das ebenfalls auf Distanz verweisende *ima made* sowie der Tempuswechsel weisen auf das Vorhandensein ein wahrnehmendes Ich hin, das über ein erzähltes Ich an einem früheren Zeitpunkt, – an einem anderen Ort? – berichtet.

Zwischen der starken Markiertheit einer raum-zeitlichen Position und der verschwommenen Qualität von Raum und Zeit öffnet sich ein Abgrund, aus dem die Erinnerungen aufsteigen können.

Folgende Textstelle aus dem Kapitel *Yonomi-dori* よのみ鳥 illustriert ebenfalls die Arbeitsweise Ōbas, mit der sie die nicht-lineare Textur von Erinnerung darstellt. Bemerkenswert ist hier die sprachlich-begriffliche Benennung der Unschärfe. Die folgende Textstelle ist ein treffendes Beispiel für diese Inszenierung von Verschwommenheit:

Verschiedenste Dinge kamen ihr [Yukie, Anm. dt] in den Sinn und verschwanden wieder. **Nichts nahm eine eindeutige Gestalt an.** Alles war **formlos** wie Amöben, **veränderte seine Gestalt fortwährend.** Es sah aus wie eine **verschwommene** Farbfotografie, in der die Farben **ineinanderlaufen.**

いろいろなことが蘇ってきては、また消えた。はっきりと形をとどめて迫ってくるものは何ものなかった。何もかも、アミーバーのようにぐにゃぐにゃして、無限に形を変え、ぼけてにじんだカラー写真のようにうるんで見えた。(Ōba 1991e: 19)

Während sich das Taxi auf das Zentrum der verwandelten Stadt hinbewegt, erprobt Yukie bei einem Gang durch ihre eigenen Erinnerungen die Beständigkeit ihrer eigenen Erinnerungsräume. Sie erweisen sich als verschwommen, formlos und in ständiger Bewegung. Nichts steht still in diesem Moment der Erinnerung, nicht die Entwicklung der Stadt, nicht die vergangenen Beziehungen zwischen den Protagonisten und Protagonistinnen, nicht Yukie selbst, die eingehüllt in eine Blechkarosserie durch die Stadt gleitet.

In der narratologischen Analyse von *Urashimasō* konnte aufgezeigt werden, mit welchen Verfahren Ōba traumatische Erfahrungen literarisch verarbeitet, deren historische Realität vom Bewusstsein nur schwerlich als solche akzeptiert werden kann. Zu grotesk ist der Anblick einer Atombombe, zu wenig vereinbar mit dem vorhandenen Wissen über Mögliches und Unmögliches im eigenen Weltwissen, zu unaussprechlich ist der reine Schrecken, der durch eine solches Erlebnis ausgelöst wird. In *Urashimasō* wird der Atombombenabwurf in Form von Augenzeugenberichten wiedergegeben. Die zentrale Figur, in deren Bewusstsein und Wahrnehmung die Ereignisse gespiegelt werden, ist Ryōko. Als ein Kriterium für das Erzählen von Erinnerung stellt sich dabei die Subjektivität heraus. Ōba setzt dies literarisch um, indem sie im Text die Übergänge von direkter Rede und Gedanken nicht kennzeichnet. So verwischen die Grenzen von Innen und Aussen; eine objektive Wahrheit ist angesichts des Ausmasses des Schreckens nicht mehr möglich.

5.3 Schreiben über Trauma

Tachibana bezeichnet *Urashimasō* aufgrund seiner radikalen Subjektivität als ein Werk des Anti-Gedächtnisses (*counter-memory*). Trotzdem wurde der Text lange Zeit in der Debatte um die Atombombenliteratur vernachlässigt:

Urashimasō is clearly a work of counter-memory, a subjective and individualized recollection of the war. It presents characters who are hibakusha, survivors of the A-bomb, and inserts graphic descriptions of the disaster in Hiroshima. (Tachibana 1998: 197)

Der Begriff Atombombenliteratur (*genbaku bungaku* 原爆文学) löst unmittelbare Assoziationen aus an Hiroshima und Nagasaki, an Augenzeugenberichte von solchen Schrecken, die kaum für wirklich gehalten werden können. Weiter weckt der Begriff Gedanken an die durch die Atombombenabwürfe motivierten pazifistischen Bemühungen. Weniger naheliegend sind Schilderungen dieses Horrorszenarios aus der Perspektive von Autoren

und Autorinnen, die in der Kindheit oder Jugend die totale Zerstörung zwar miterlebt hatten, bei denen jedoch die literarische Umsetzung erst mit teilweise grosser zeitlicher Verzögerung einsetzte:

Such imagery, disturbing as it is thought-provoking, can be found throughout Ōbas writing. Whether poetry, fiction, fairy tale or essay, Ōba persistently constructs discursive realms that conflate the fantastic and horrific, [...]. The painfulness of memory, as well as the inability to find release, points to the traumatic nature of the memory itself. (Brown 1998: 50)

Der Versuch einer objektiven Darstellung ergibt das Bild einer – fast schon paradox friedlich anmutenden – menschenleeren Ruinenlandschaft im Stile von unten stehendem Zitat:

Es gab keinen einzigen grünen Baum mehr in Hiroshima. Nur Trümmerfelder, wohin man auch blickte, eine kahle Ebene, die kreuz und quer von Strassen und Flussläufen durchzogen war. Ein paar zerstörte Steingebäude standen noch da, doch waren die Fenster zerborsten und die Wände halb eingestürzt, so dass man von nahem durch die Ruinen hindurch den blauen Himmel sehen konnte. (Katō 1997: 18)

Wie aber lassen sich traumatisierende Erlebnisse literarisch umsetzen, wenn nicht mit der beschwörenden Dringlichkeit von Autoren und Autorinnen, die nicht wissen, wie lange sie noch zu leben haben, wie viel Zeit ihnen noch bleibt bevor sie ebenfalls der Strahlenkrankheit zum Opfer fallen? Sich mit einer Literatur des Traumas¹²⁴ – und Atombombenliteratur gehört definitive in diese Kategorie – zu befassen, bedarf subtiler Mittel.

5.3.1 Sichtweise der *Naikō no sedai*

Für Odagiri war klar, dass sich die Autoren und Autorinnen der introvertierten Generation sich einer introspektiven, unrealistischen und fantastischen Schreibweise bedienten, um sich an Dinge anzunähern, die in einer direkten Sprache kaum zu erzählen sind.

Dem lässt sich entgegenstellen, dass gerade aufgrund der Tatsache, dass es sich um Eindrücke handelte, die das menschliche Fassungsvermögen um vieles übersteigen, diese im Verborgenen gehaltenen Bilder irgendwann verbalisiert und dadurch als etwas Eigenes wahrgenommen werden mussten: „Mit unaussprechlichen Erlebnissen liess die Welt sich

¹²⁴ Vgl. Schalow 2008.

nicht begreifen, dazu musste man Tatsachen auch in Worte fassen.“ (Katō Shūichi, *Schafsgesänge*, S. 20)

Den Schockzustand, der als Reaktion unmittelbar auf ein traumatisches Erlebnis folgt, bezeichnen Psychologen als Dissoziation. In diesem Zustand können Ereignisse nicht mehr mental integriert werden. Diesen betäubten Zustand findet Tachibana in den unmittelbar nach dem Atombombenabwurf verfassten Texten von Ōta Yōko: „The narrator’s apparent calm reveals the psychological numbness that immediately follows the shock of her accidental survival and will deepen into profound apathy afterward.” (Tachibana 1998: 47)

Im Folgenden soll die Art und Weise dieses Ausdrucks dargestellt und anhand eines konkreten – vielleicht atypischen – Beispiels¹²⁵ ein Einblick gegeben werden in die literarischen Verfahrensweisen einer Autorin der Introvertierten Generation.

Es ist hier jedoch anzumerken, dass der Begriff *Naikō no sedai* zu Beginn bei Odagiri negativ konnotiert war, da sich diese Autoren und Autorinnen – im Gegensatz zur *littérature engagée* – von einem politischen Engagement distanzierten. Dass die Literaturkritik in der Folge den Begriff *Naikō no sedai* vor allem als negative Reaktion auf die junge Autoren- und Autorinnen-Generation verstand und sich vor allem mit dieser neuen Klassifizierung – für einige höchstens lose in Verbindung stehende Autoren und Autorinnen, bei denen sich gemeinsame Grundtendenzen festmachen liessen – beschäftigte, dürfte demnach nicht genau der von Odagiri intendierten Reaktion entsprechen. Bald schon diente *Naikō no sedai* als Überbegriff für jene Autoren und Kritiker, die seit den 1970er Jahren neu zu der literarischen Landschaft hinzugekommen waren und sich unter den gemeinsamen Nenner „ideologiefrei und apolitisch“ bringen liessen. Diese Generation „wandelte das Negativ-Prädikat ‚ideologiefreie introvertierte Literatengeneration‘ ins Positive um und begann Einfluss zu nehmen“ (Ishikawa 1997: 414). Trotz seiner missbilligenden Haltung kam Odagiri später nicht umhin, diese neue Generation von Autoren und Autorinnen und die Diskussion um die introvertierte Tendenz zu thematisieren. Dennoch lehnte er diese „in die alltäglichen Unsicherheiten und Beschäftigung mit dem Unwirklichen vertiefte“ (Odagiri, zit. in Furuya 1998: 11) Introvertierte Generation nicht gänzlich ab.

Erst in seiner 1975 publizierte zweibändige Geschichte der Gegenwartsliteratur *Gendai bungaku-shi* 現代文学史 nennt Odagiri zum ersten Mal die Autoren und Autorinnen, die er der *Naikō no sedai* zuordnet:

Schliesslich, etwa ab der Mitte der Shōwa 40er-Jahre [1965], verminderte sich das „Hochwachstum“ durch laufende Enthüllungen über Umwelt-

¹²⁵ Ōba verweigerte sich einer politischen Vereinnahmung und bezeichnete ihr Werk immer wieder dezidiert als apolitisch. Bei einer Autorin, die u.a. Bücher mit dem Titel *Yawarakai feminizumu e* やわらかいフェミニズムへ (Für einen sanften Feminismus, 1992) verfasst hat, ein spannender, an anderer Stelle eingehender zu untersuchender Gegensatz.

schäden, und gleichsam wie eine Überreaktion auf solche Veränderungen des gesellschaftlichen und sozialen Klimas verliert man das Interesse an Welt, an Zeitgeschehen und Ideologie. Eine neue literarische Generation, die Introvertierte Generation, – eine Gruppe von Autoren und Autorinnen wie Furui Yoshikichi, Kuroi Senji, Gotō Meisei, Kashiwabara Hyōzō, Saegusa Kazuko, Abe Akira sowie Nachwuchskritiker wie Akiyama Shun und Kawamura Jirō – tritt auf, die sich der Innenwelt und der Vergangenheit zu- und von Ideologien abwendet, [...]. (Odagiri 1975: 681)

Ōba Minako, genauso wie die heute ebenso kaum wegzudenkende *grande dame* der japanischen Literatur, Kōno Taeko, waren zum Zeitpunkt von Odagiris Ausführungen noch nicht lange Teil der literarischen Szene und verkörperten als Schriftstellerinnen eine neue Generation von Frauen. Aus diesem Grund, und weil in der männlich dominierten japanischen Literaturkritik der 1970er-Jahre Autoren und Autorinnen kaum wahrgenommen – und wenn, dann als „Frauenliteratur“ *joryū bungaku* 女流文学 kategorisiert – wurden, wird Ōba erst etwa ab den 1980er-Jahren allmählich als Vertreterin der *Naikō no sedai* behandelt. In der Monographie „Naikō no sedai“ von Furuya Kenzō aus dem Jahr 1998 ist Ōba neben den oben angegebenen Autoren und Autorinnen ebenfalls als Autorin der Introvertierten Generation aufgeführt.

Dem literarischen Werk der Autorin Ōba Minako (1930-2007) kommt innerhalb der japanischen Nachkriegsliteratur aus verschiedenen Gründen eine wichtige Bedeutung zu.

1930 geboren, gehört sie einer Generation an, die das Ende des Zweiten Weltkrieges in der Jugend miterlebte – zu jung, um direkt in das Kriegsgeschehen involviert zu werden, aber dennoch alt genug, um als Arbeitskraft in einer Hilfstruppe den Opfern des Atombombenabwurfs in Hiroshima erste Hilfe zu leisten. Am 6. August 1945 war sie mit der Hilfstruppe, der sie zugeteilt war, in Nishijō stationiert, von wo aus sie die Bombardierung miterlebte (vgl. Egusa 2001: 223ff). Sie war damals 14 Jahre alt. In ihrem Blog schreibt Adrienne Hurley:

[...], I wondered what a girl of 14 would have felt as she looked around at all the devastation, the people whose skin had melted away, and the shadows etched in the ground. I wonder still today what carried over from that moment into her writing – what remained and worked its way into the worlds she created, places we as her readers can go and linger for a while. (Hurley 2007)

Während dieser Mobilmachung wurde sie als Helferin direkt mit den grauenhaften Auswirkungen der Atombombe konfrontiert. Wie bei vielen anderen Autoren und Autorinnen ihrer Generation blieben auch bei Ōba diese Eindrücke lange Zeit verschüttet und fanden erst zeitverzögert Eingang in die literarische Verarbeitung. Vielleicht ist es die Kombinati-

on des Ausdrucks eines archaischen Verlangens (*yokubō* 欲望) nach Leben angesichts der daraus entstehenden absoluten Zerstörung, die diese Autorin sich mit dem Trauma befassen lässt.

5.3.2 Atombombenliteratur in Japan

Die Literatur, die sich mit den Atombombenabwürfen über Hiroshima und Nagasaki beschäftigt, lässt sich grob in vier Gruppen¹²⁶ unterteilen: Werke von unmittelbar betroffenen Autoren und Autorinnen, die die Atombombe selbst miterlebt hatten und nur mit geringer zeitlicher Verzögerung darüber schrieben, *A-bomb narratives*¹²⁷ bei Tachibana¹²⁸. Dazu zählen etwa Ōta Yōko 大田洋子, deren Text *Kaitei no yō na hikari* 海底のような光 vom August 1945 der erste literarische Text überhaupt ist, der den Atombombenabwurf über Hiroshima thematisiert¹²⁹, und natürlich auch Werke von Autoren wie Hara Tamiki (*Natsu no hana* 夏の花, 1945), Tōge Sankichi 峠三吉 und Akizuki Tatsuichirō 秋月 辰一郎. Werke dieser ersten Gruppe erzählen aus der subjektiven Sicht der Augenzeugen, das Berichterstaten und Bezeugen der – noch unerschlossenen Vorgänge – sowie die Schilderung der Zustände sind vorherrschend. Das Hauptmerkmal des Augenzeugenberichts ist eine starke Erzählerpräsenz, wobei die Wahrnehmungsinstanz meist identisch ist mit der Erzählinstanz. Es handelt sich in dem Sinne nicht um eine dokumentarische, objektive Berichterstattung, sondern um ein Zeugnis eines in Stimme und Perspektive deutlich wahrnehmbaren Erzählers, meist mit interner Fokalisierung, d.h. Gedanken, Reflexionen und politische Erzählerkommentare sind Teil der Erzählung. Ein weiteres Merkmal ist die Verwendung einer Montagetechnik, mittels derer medizinische Berichte, Auszüge aus Zeitungsartikeln und die Wiedergabe von zirkulierenden Gerüchten in die Erzählung eingeflochten werden können. Insbesondere die erste Gruppe von Autoren und Autorinnen bediente sich dieser Erzähltechnik, um die Situation der Atombombenopfer festzuhalten und Zeugnis abzulegen.¹³⁰

¹²⁶ Kawanishi unterteilt drei Gruppen der *hibakusha*-Autoren, die die Atombomben als Erwachsene erlebten und direkt literarisch bezeugten, nicht-*hibakusha*-Autoren, die die Bomben nicht direkt erfahren hatten, aber darüber schrieben, und schliesslich jüngere *hibakusha*-Autoren, die die Atombomben im Jugendalter erlebten. (Vgl. Kawanishi 1986). Siehe auch Odagiri 1991, Treat 1995 und Thornber 2001.

¹²⁷ Vgl. Tachibana 1998: 36.

¹²⁸ Tachibana 1998: 36.

¹²⁹ Ōta 2001; eine deutsche Übersetzung des Textes findet sich in Itō/Schaarschmidt/Schamoni 1984: 8-13.

¹³⁰ Tsukui bezeichnet diese Mischtechnik mit dem Terminus *sōkatsusei* 総括性 (Tsukui 1990: 9), den Tachibana mit *inclusiveness* übersetzt (Tachibana 1998: 56) und damit eine „mixture of autobiographical elements and objective descriptions“ (ebd.) meint.

Zur zweiten Gruppe gehören Werke von Autoren und Autorinnen, die die Atombombenabwürfe als Kinder oder Jugendliche zwar direkt miterlebten, und deren oft autobiographisch geprägte Erzählungen oftmals den Charakter von Nachrufen auf die (Strahlenkrankheits-)Opfer in der unmittelbaren Umgebung und Familie haben. Zu nennen sind an dieser Stelle unter anderem Hayashi Kyōko 林京子 mit *Matsuri no ba* 祭りの場 (1975), Kokubo Hitoshi 小久保均, Endō Minako 後藤みな子 und Takenishi Hiroko 竹西寛子.

Zur dritten Gruppe gehören Werke von Autoren und Autorinnen, die die Atombombenabwürfe nicht direkt miterlebten, diese Eindrücke jedoch unter Zuhilfenahme von Daten und Interviewmaterial mit *hibakusha* 被爆者 mit grosser zeitlicher Verzögerung, z.T. um mehrere Jahrzehnte, literarisch verarbeiteten, wie beispielsweise Ibuse Masuji 井伏鱒二 in seinem Werk *Kuroi ame* 黒い雨 aus dem Jahr 1966, Ōe Kenzaburō 大江健三郎 in *Hiroshima nōto* 広島ノート (1965), Sata Ineko 佐多稲子 in *Kokage* 樹影 (1972) oder Oda Makoto 小田実 in *HIROSHIMA* (1981).

Schliesslich gibt es noch jene Werke von Autoren und Autorinnen, die keine Zeitzeugen sind, die Thematik jedoch als historischen Hintergrund aufnehmen, wie z.B. Tsuji Hitonari 辻仁成 in *Taiyō machi* 太陽待ち (2001) oder *Gofungo no sekai* 五分後の世界 von Murakami Ryū 村上龍 aus dem Jahr 1994.

Die Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* gehören zur zweiten Gruppe. Man könnte sogar behaupten, das verbindende Element dieser Autoren und Autorinnen sei der Krieg, den die meisten von ihnen als Kinder oder Jugendliche miterlebt hatten. Das oft beschriebene Gefühl der Isolation und Einsamkeit wird genährt durch die Erfahrung des Auseinanderbrechens der Familie durch den Krieg, sei es durch Tod und Verlust von Familienmitgliedern oder durch das Zerreißen der Familie in der Phase der Evakuierung¹³¹. Die totale Zerstörung durch die Atombomben in Hiroshima und Nagasaki prägten die frühen Erinnerungen der Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai*. Dazu kommen zu einem späteren Zeitpunkt im Erwachsenenleben die neuen Möglichkeiten der Lebensgestal-

¹³¹ Im Juni 1944 wurden per Kabinettsbeschluss Schulkinder von 8 bis 12 Jahren aus den grösseren Städten auf der japanischen Hauptinsel aufs Land evakuiert. Die Trennung von der Familie auf ungewisse Dauer in Krieszeiten sowie der Ortswechsel, die schlechte Qualität der Nahrungsmittel und die Unsicherheit waren für viele Kinder eine grosse Belastung.

tung in der Nachkriegsgesellschaft. Möglicherweise haben die traumatischen Erlebnisse, sowie die irrational nationalistische Rhetorik der Kriegszeit ein Weiteres dazu beigetragen, das Vertrauen in eine rationale, direkte Kommunikation zu schwächen.

Die relativ späte Verarbeitung von Kriegs- bzw. Kindheitserinnerungen auch bei Ōba ist nach Kawanishi typisch für die *Naikō no sedai* (vgl. Kawanishi 2001). Themen wie Verlust, Einsamkeit und Isolation kehren ständig wieder und verknüpfen sich mit lebhaften Erinnerungen. Es ist, als ob längst Verschnittenes sich mit beinahe gespenstischer Lebenskraft sich in der Gegenwart der Nachkriegszeit einnisten wollte, um so auf einem Platz in der Gegenwart zu bestehen. Die Präsenz der Erinnerungen angesichts des Erlebten wirkt verstörend, denn das alltägliche Zusammenleben mit der Abnormität des Traumas und es als die Normalität zu begreifen ist eine unaufhörliche Quelle der Irritation.

5.3.3 Hiroshima bei Ōba – narratologische Kriterien für Erinnerung

Ōba beschreibt das Grauen in Hiroshima selten explizit und direkt in ihren Texten. Ausnahmen bilden hier *Funakuimushi* ふなくい虫 („Schiffsbohrwürmer“, 1970) und *Urashimasō* 浦島草. Im Anschluss an die obigen Ausführungen sollen einige Schilderungen der totalen Zerstörung in Hiroshima genauer betrachtet werden. Ōba selbst bezeichnet die Erfahrung in Hiroshima als Wendepunkt, an dem die Weichen zu ihrer späteren schriftstellerischen Tätigkeit gelegt wurden.

In ihrer aus lose zusammenhängenden, chronologisch angeordneten Episoden aufgebauten Familienchronik *Mae mae katatsumuri* (dt. *Tanze, Schneek, Tanz*, 1995) aus dem Jahr 1984, schildert Ōba im Kapitel „Ujimushi to kani“ 蛆虫と蟹 (Maden und Krabben)¹³² die Zeit des Kriegsendes unmittelbar nach dem Atombombenabwurf über Hiroshima. Sie begründet ihre Weigerung, sich über die Atombombe zu äussern, mit den folgenden Worten:

In den Erinnerungen an den Sommer des Kriegsendes fehlen die Augustsonne und die Atombombe nicht.

Die zwei Wochen, die ich im Hiroshima unmittelbar nach dem Atombombenabwurf mit den Opfern verbracht habe – was waren sie für mich?

Dass ich das Resultat gesehen hatte von etwas, dass sich die Menschen ausgedacht hatten. [...]

Jetzt ist es mir nicht danach, darüber zu reden. Falls es jemanden gibt, der wissen möchte wie ich über die Atombombe denke, wollen Sie doch

¹³² Dieses Kapitel ist in der um einige Passagen gekürzten deutschen Übersetzung aus dem Jahr 1995 nicht enthalten.

bitte mein Werk *Urashimasō* lesen. Man kann auch sagen, dass die Atombombe ein Symbol für das menschliche Verlangen ist.

終戦の夏の記憶は八月の太陽と原爆を抜きにしてはない。

原爆を投下された直後の広島で被爆者と共に過ごした二週間は私にとって何であったか。それは人間が考えついたものの結果を見たということだ。 [...]

そして、今は何も言いたくない気分だ。もし私が原爆についてどう考えているかを知りたい人がいるなら、どうか私の「浦島草」という作品を読んで下さい。原爆は人間の欲望の象徴ともいうべきものだ。 (Ōba 1991h: 122)

Einige Zeilen weiter folgt jedoch der Satz:

Wir hatten nächtelang über Hiroshima und die Konzentrationslager der Nazis diskutiert. Diese furchtbaren Ereignisse sind vielleicht die abscheulichsten der menschlichen Geschichte. [...]

Kaum hatte ich etwas zu sagen begonnen, kam es mir vor, als werde es zu einer Lüge.

私たちは十数年前のヒロシマとナチスの強制収容所のことを夜を徹して語り明かしたことがあった。これらの惨事は恐らく人類の歴史に残る最も忌まわしいものであるだろう。 [...]

何かひとこと言い始めた途端にそれは嘘になるような気がした。 (Ōba 1991h: 123)

In Texten über Hiroshima ist die Verwendung von zwei verschiedenen Schreibweisen des Wortes Hiroshima – in Kanji (広島) und in Katakana (ヒロシマ) augenfällig. Kuroko merkt hierzu an, dass mittels der Katakana-Schreibweise die historischen Hiroshima und Nagasaki um eine zusätzliche generalisierende Bedeutungsstufe erweitert würden: als Symbol für die menschenverachtende Grausamkeit des Krieges (vgl. Kuroko 1991: 295ff).

Über das Unaussprechliche zu schreiben heisst, es aussprechbar zu machen – ein Paradox, mit dem sich Autoren und Autorinnen konfrontiert sehen. Die zahlreichen Augenzeugenberichte unmittelbar nach den Atombombenabwürfen über Hiroshima und Nagasaki und der Standpunkt einer späteren Generation von Autoren und Autorinnen, die nicht nur den Zustand einer totalen Verwüstung, sondern auch die Auswirkungen auf das Weiterleben und die Aufarbeitung des Erlebten literarisch umsetzen, müssen unterschiedlichen Rollen und Anforderungen genügen:

Ich werde zur Rede gestellt, warum ich bis heute in Erzählungen, die nichts mit der Atombombe zu tun haben, solche unheimlichen Bilder ver-

wende. Es ist ja nicht so, dass ich das absichtlich mache. Ist es meine Schuld, dass unvermittelt Maden in Wunden kriechen, verstreute Knochen im Abwasserkanal herumliegen, ein Totenschädel grinst? Sogar wenn man annähme, ich hätte einen Hang zum Unheimlichen, würde mich irgendetwas dazu veranlasst haben.

そして、私は今に至るまで原爆とはかかわりのないような小説の中で、なぜそんな気味の悪いイメージをやたらに使うのかと詰問される。私は意図的にやっているわけではない。気がつくと蛆虫が傷口を這っていたり、ばらばらの白骨がどぶ川に散らばっていたり、されこうべが笑っていたりするの、私のせいだろうか。かりに私に怪奇趣味があるとしても、それは何かがそうさせている。(Ōba 1991h: 125f)

Zu Beginn des Essays stellt die Ich-Erzählerin klar, dass sie nicht über die Ereignisse im August 1945 und Hiroshima sprechen möchte (siehe oben). Dennoch tut sie es. Nach einer einleitenden Reflexion beginnt sie die Geschichte eines polnischen Paares zu erzählen, das nach Deutschland in ein Konzentrationslager eingeliefert wurde, überlebte und schliesslich in die USA auswanderte. Diese Passagen, in denen die Geschichten anderer Überlebender in der dritten Person geschildert werden, werden jedoch ständig unterbrochen von den Reflexionen der Ich-Erzählerin. In ihrem Empfinden, das Erlebte löse sich in Rauch auf, sobald sie darüber berichte, widerspiegelt sich die Aussage der polnischen Freundin, dass man über diese Erlebnisse nicht sprechen könne.

Es folgt eine weitere Episode über einen Mann, der Krabben nicht essen kann, weil er traumatisiert ist vom Anblick von Krabben, die sich auf einer Leiche zusammenscharten. Nur schon die blossе Andeutung vermittelte der Erzählerin das Wissen um das Tabu – nicht das ausführliche Gespräch, ein Bild, eine Stimmung lassen sie wissen, was sich hinter der Abneigung des Mannes verbirgt:

Dies sagte er nicht. Weil er wusste, dass ich Krabben sehr gerne esse. Aber als er einmal die Finger beider Hände schnell wie eine Krabbe bewegte und bei der Beschreibung einer Leiche, die in der Flussmündung trieb, unvermittelt anhielt und beim Wort *cr*–¹³³ unvermittelt verstummte, erfasste ich, warum er kein Krabbenfleisch ass.

そうは言わなかった。蟹は私の大好物であるのを知っていたからだ。しかし、私はあるとき、彼がわさわさと両手の指を蟹のようにうごめかしながら河口に流れついた屍体の描写を途中で、ふっ

¹³³ Die Erzählung bezieht sich auf ein Erlebnis in Nordamerika und der Wortanfang „*cr*“ bezieht sich auf das englische Wort „*crab*“.

と止めたとき、cr—と言いかけて口を閉じたとき、彼がなぜ蟹の肉を決して食べないかを悟った。(Ōba 1991h: 126f)

Es folgen weitere, von Reflexionen in Form von Gedanken unterbrochenen Episoden, wie diejenige, dass die Erzählerin Anrecht hätte auf einen Atombombenopferausweis, diesen aber nie beantragt hatte, und Erinnerungen an Gespräche mit Bekannten in Nordamerika, u.a. auch über den Vietnamkrieg.

Die repetitive Verwendung des folgenden Satzes erinnert an eine Beschwörungsformel, mit der die eigenen traumatischen Erinnerungen gebannt werden sollen:

Mir ist es jetzt nicht danach, über die Atombombe direkt zu erzählen. Ich werde etwas anderes erzählen.

私は今、原爆のことを直接的に語りたくない気分だ。べつのことを語ろう。(Ōba 1991h: 127)

Erst am Ende des Kapitels kommt Ōba wieder auf das Bild von etwas Verdrängten zurück:

Beim Packeis ist der Teil, der unter dem Wasser versteckt ist, viel grösser als der an der Meeresoberfläche sichtbare Teil. Kein Mensch kann ohne diesen Teil zu leben.

浮氷は海面に見える部分より、水の下にかくれている部分の方がはるかに大きい。どんな人間でも、その部分を持たずに生きるなどということはあり得ない。(Ōba 1991h: 130)

Dass die literarische Auseinandersetzung mit Hiroshima erst nach der Rückkehr nach Japan Ende der 1970er-Jahre einsetzte, entspricht sowohl der weiter oben formulierten These der verzögerten literarischen Umsetzung von traumatischen Erlebnissen in der Jugend, wie auch einem Prozess der Aufarbeitung des „Eigenen“, der einsetzte, als Ōba bei der Rückkehr nach Japan nicht mehr diese Heimat, dieses Japan vorfand, welches sie verlassen hatte. Ein bisschen geht es ihr also wie Urashima Tarō in der zu Beginn dieses Kapitels erwähnten Geschichte bei seiner Rückkehr ans Land:

Like Ryōko, Ōba experienced the destruction of Hiroshima first-hand. And, like Yukie, Ōba's experience of homecoming (processed through fiction) had to pass through the memories and meaning of Hiroshima and her family's past before leading to the release of a new sense of freedom and confidence as a writer. (Orbaugh 2001: 317)

Ōba verbindet das Bild der geheimnisvollen Schatulle *tamatebako* aus dem Märchen von Urashima Tarō, der nichts als vernichtender Rauch entsteigt, mit demjenigen des Atompilzes. Durch diese motivische Assoziationskette beschwört sie das Bild des Unfassbaren hinauf, das sich in ihrer Erinnerung befindet (vgl. Mizuta 1995: 129ff und Kanda 2006).

Das Ausloten der inneren Erlebnisräume sowie der Versuch, verschüttete traumatische Bilder und Empfindungen in literarische Form zu bringen, findet sich geradezu prototypisch ausgedrückt in vielen Erzählungen der *Naikō no sedai*.

Die verloren gegangene Heimat, der Ort, der in der eigenen Vorstellung irgendwann in ferner Vergangenheit existiert hatte, an den man immer zurückkehren konnte um Schutz und Geborgenheit zu erhalten, dieser „schon-immer-dagewesene“ Ort, an dem die totale Zerstörung des Krieges noch nicht stattgefunden hatte, ist vielleicht einer der Sehnsuchtsorte der *Naikō no sedai*. Der Zugang zu diesem Ort, an dem die Quellen des Lebens fließen, führt durch das eigene Innere dorthin, wo traumatische Erlebnisse erinnert werden.

Die Grenzen zwischen Realität und Phantasie, zwischen Traum und Wachen werden vermischt durch Erzähltechniken wie Montage, Überblendung, und das unmittelbare Einsetzen eines Gedankenflusses mitten in der Erzählung. Dieser imaginäre „Sehnsuchtsort“ und die Ruinenbilder der modernen Wohlstandsgesellschaft, in denen noch immer die Schatten des Krieges verborgen sind, diese beiden Orte sind es, die sich in den Landschaften der Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* wieder finden lassen.

6 Überlagerungen: *Katachi mo naku* 寂兮寥

兮

Auf dem mit hellem Schnee bedeckten schmalen Weg zwischen den Reisfeldern zog eine Trauerprozession dahin. Die ganze Umgebung war in Silber getaucht, nur das Wasser der Felder war schwarz. Zwischen den milchigen, weichen Wolken lugte die Sonne hervor, und ab und zu tanzten, als ob es ihnen gerade eingefallen wäre, weisse Blütenblätter aus Schnee durch die Luft.

Vier junge Männer trugen mit aufgeräumten Gesichtern auf einem geschmückten Brett den Sarg, gerade als wäre es eine Brautsänfte. Einer der Männer hatte das Gesicht ihres verstorbenen Bruders.

Die etwa zehn Männer und Frauen trugen weisse Gewänder auf den Köpfen ein doppelt gefaltetes weisses Tuch, das hinten geschlossen war. Die leuchtend roten Lippen der jungen Frau mit dem gesenkten Kopf waren wie bei einer Hochzeit ernst geschlossen.

Es war eine schlanke, wohlgeformte Frau wie ein Kranich. Sie hatte kühne, durchdringende Augen und mit ihren vollen Wangen und der leicht vorstehenden Unterlippe glich ihr Gesicht einer Awaji-Puppe. Gerade als sie dachte „das ist meine Tochter Maeko“, erschienen auf dem Gesicht dieser Frau unter der dicken Schminke tiefe Falten, und es wurde zum Gesicht der Grossmutter, die, ihre geschwärzten Zähne entblössend, mit Mayuko schimpfte.

明るい雪の畦道を野辺送りの行列が通って行った。あたり一面銀世界で、田の水だけが黒かった。乳色の柔らかな雲の間から、陽が洩れ、ときどき思い出したように白い雪の花びらが舞い落ちた。四人の若い男が花嫁の輿をかつぐ晴れやかな顔で、柄のついた板の上にのせた柩をかついでいた。男の一人は死んだ兄の顔だった。十人ばかりの男や女はみんな白い着物を着て、二つ折りにして後ろを閉じた白い布を帽子のように被っていた。うつむいた若い女のきつく紅をさした唇は嫁入りするときの思いつめた結び方だった。

鶴のようにほっそりした姿のよい女で、勝気なきつい眼をして、幾分受け口の豊かな頬は淡路人形の顔だった。娘の万恵子だと思った途端にその女は濃い化粧の下から深いしわをあらわして祖母の顔になり、お歯黒を覗かせて万有子を叱った。(Öba 2004a: 7f)

6.1 Inhalt

かたちもなく

Mit der Erzählung *Katachi mo naku* 寂兮寥兮¹³⁴ („Ohne Form und Gestalt“, 1982) erlangte Ōba Minako eine Dekade nach ihrer Rückkehr nach Japan endgültig ihren Platz in der japanischen Literatur als eine der bedeutendsten Autorinnen des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Im selben Jahr wurde *Katachi mo naku* mit dem renommierten Tanizaki Jun'ichirō-Preis ausgezeichnet¹³⁵. Ōba selbst bezeichnete das Werk einmal als einen Wendepunkt ihres Schaffens (Ōba 2004b: 151). Mizuta hingegen stellt es in den Kontext einer Reihe anderer Werke, deren zentrales Thema das Überleben sei, wie *Urashimasō*, *Kiri no tabi* 霧の旅 („Reise im Nebel“, 1977) und *Ōjo no namida* 王女の涙 („Die Tränen der Königin“, 1988) (vgl. Mizuta 2004).

Katachi mo naku erzählt in loser Abfolge die Geschichte von Mayuko und ihrem Jugendfreund Haku. Sie gehören der Generation an, deren Kindheit in den Kriegsjahren lag und sind in der Erzählgegenwart um die fünfzig Jahre alt. Beide haben in jungen Jahren ihre Ehepartner verloren. Diese kamen bei einem gemeinsamen Unfall unterwegs zu einem Hotel ums Leben, was Mayuko und Haku nicht nur zu Witteuten, sondern zugleich zu Betroffenen machte. Der Grundton der Erzählung ist jedoch nicht Verbitterung, sondern es wird eine Stimmung aufgebaut, die den Leser an der intellektuellen und sinnlichen Beziehung dieses ruhigen Paares im reiferen Alter teil haben lässt.

Mayuko verbrachte ihre Kindheit und Jugend mit ihrer Familie in Tokyo im Stadtteil Kichijōji. Trotz der von Mangel und Entbehrungen geprägten Zeit verbrachte sie eine verträumte und glückliche Kindheit. Dazu trugen die Bücher bei, die sie heimlich aus dem verbotenen Bücherschrank zuhause nahm und las:

Sie las überhaupt keine Zeitungen, hörte auch kein Radio und verbrachte ihre Zeit mit dem Lesen von alten japanischen Geschichten aus der Zeit vor dem Krieg sowie ausländischen Romanen.

Was um sie herum geschah, kam ihr vor wie etwas ganz anderes, als das dort Geschriebene. Es gab ihr nicht im Geringsten das Gefühl, lebendig zu sein. Sie wirkte im alltäglichen Leben wie ein verträumtes Mädchen.

彼女は新聞を全然読まず、ラジオも聞かず、昔話のような戦前の日本の小説と外国の小説だけ読んで暮らした。

彼女の周囲にはそこに書いてあることがらとは全然別のものが動いているように見えた。その動いているものは、彼女を全然生きている気分にしなかった。彼女は日常生活の中では薄ぼんやりとした少女に見えた。(Ōba 2004a: 14)

¹³⁴ Möller 1995 und 2006, Senda 1996.

¹³⁵ Die ebenfalls 1982 erschienene deutsche Übersetzung trägt den Titel *Träume Fischen* und ist benannt nach dem gleichnamigen Essay von Ōba, *Yume o tsuru* 夢を釣る (Ōba 1991: 144-145).

Wenn Mayuko keine Bücher las, spielte sie mit den Nachbarsjungen, den Brüdern Ton und Haku selbst ausgedachte Rollenspiele. Darin stellten die Kinder häufig Geschichten aus der japanischen Mythologie nach. Trotz der relativen Unbeschwertheit scheinen die Widerungen der Kriegszeit an vielen Stellen durch. Zum Beispiel wenn es heisst, dass Mayukos Mädchenschule wegen der Kriegslage schliessen musste und die Schülerinnen an Stelle des Unterrichts in einer Fabrik Uniformen nähen mussten (ebd.: 13), oder dass der Vater im Vorgarten ein Gemüsebeet anlegte, weil sich die Versorgungslage verschlechtert hatte. Mayukos älterer Bruder erkrankte an Tuberkulose und wurde zu in die Obhut der Grosseltern nach Ibaraki auf das Land gegeben, wo er schliesslich starb.

Als Erwachsene ging Mayuko eine vermittelte Ehe ein, für die sie sogar vorzeitig und ohne Abschluss die Universität verliess, und brachte bald darauf die Tochter Maeko zur Welt. Im Spätsommer 1953, gleich nach dem Ende des Koreakriegs, begab sich das Paar auf die Hochzeitsreise nach Kyōto. Auch Haku war in der Zwischenzeit mit seiner späteren Frau, einer Barhostess, in die alte Hauptstadt im Kansai-Gebiet gezogen.

Mit ihrem Mann und ihrer Tochter Maeko lebte Mayuko weiterhin in ihrem Elternhaus, zusammen mit ihrem Vater und ihre Mutter. Im Nachbarhaus wohnten Haku und seine Frau mit dem Sohn Ryū unter einem Dach mit den Eltern. Er versuchte sich mit bescheidenem Erfolg als Schriftsteller, unterrichtete daneben an einem Gymnasium und arbeitete bei einem Verlag. Als die Kinder vier Jahre alt waren, kamen Hakus Frau und Mayukos Mann bei einem Busunfall ums Leben. Fortan lebt Mayuko mit Maeko im Elternhaus und haushaltet mit dem wenigen Geld, das von der Lebensversicherung ihres Mannes übrig geblieben war. Schliesslich lässt sie sich doch dazu überzeugen, eine Halbtagesstelle in einem Schmuck- und einem Modegeschäft anzunehmen.

In ihrer Jugend hatte Mayuko vorübergehend für Hakus älteren Bruder Ton geschwärmt. Als dieser jedoch nach Amerika ging, um Schauspieler zu werden, liess ihr Interesse nach. Später heiratete Ton Mayumi, ebenfalls Schauspielerin von Beruf. In Mayukos Elternhaus wurde über die brotlosen Künstlersöhne aus dem Nachbarhaus nur abschätzig gesprochen. Mayukos Vater hatte einen führenden Posten bei einer Bank inne und arrangierte Mayukos Ehe, indem er den künftigen Schwiegersohn und beruflichen Nachfolger adoptierte – eine gängige Praxis in Japan. Er verkörpert die steife Patriarchenrolle, wenn er beispielsweise wie selbstverständlich als Ehevermittler auftritt für das von ihm geschwängerte Dienstmädchen.

Mayuko und Haku nähern sich einander allmählich und leben schliesslich in einer Art Besuchsehe in den Nachbarhäusern. Bei beiden sind die Kinder ausgeflogen, und für beide ist klar, dass sie kein zweites Mal heiraten werden. Ihre Beziehung spielt sich jenseits von familiär-reproduktiven Geschlechterrollen und repräsentativen Pflichten ab. Sowohl

Mayuko als auch Haku sind eigenständige Individuen, die ihre Unabhängigkeit bewahrt haben und als Paar eine ausgewogene Beziehung leben.

Katachi mo naku ist der Versuch, die inhaltliche Suche nach einer Heimat oder einem Ort, an dem man sich einfinden kann, auch formal umzusetzen. Der Text ist in 25 Kapitel unterteilt. In der ersten Hälfte sind die narrativen Ebenen stark durchmischt; im Verlauf der Erzählung kommt diese Dynamik etwas zur Ruhe. Die Vermischung von Erinnerungen, Träumen und mythologischen Überlieferungen führt zu einer traumartig-luziden Leseerfahrung. Die Unterteilung in hier und dort, jetzt und früher, Leben und Tod etc. ist aufgehoben bzw. löst sich immer wieder auf¹³⁶. Der Text verweigert sich einer festen Form, genau so wie das Beziehungsgefüge von Mayuko und Haku. Sind die Dinge im Fluss, entstehen Momente einer temporären Ausgewogenheit, wo der einzelne vorübergehend eine Heimat finden kann.

Katachi mo naku kann gelesen werden als eine Erzählung des sich Etablierens, die davon handelt, seinen eigenen Ort einzunehmen. Doch in welcher Form existiert dieser Ort? Mit welchen erzählerischen Mitteln schafft ihn Ōba in *Katachi mo naku*? Auf diese Fragen soll in der folgenden Analyse vertieft eingegangen werden.

6.2 Analyse

Katachi mo naku ist eine Erzählung ohne eigentliche Ereignisse. Mizuta bezeichnet es einerseits als reine Erzählung (*junsui na monogatari* 純粋な物語), gleichzeitig aber als eigentliche Anti-Erzählung (*han-monogatari* 反物語), da sich der Roman nur schwerlich analysieren lasse (vgl. Mizuta 2004: 162). Ohne dem widersprechen zu wollen – in der Tat ist *Katachi mo naku* ein dichtes Textgewebe – soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, mittels einer narratologischen Untersuchung Struktur und Verlauf des Textes darzustellen.

6.2.1 Erzählinstanz

Wie in den bisher behandelten Erzählungen tritt auch in *Katachi mo naku* ein Erzähler nur diskret in Erscheinung. Der Erzähler ist kein Teil der Diegese, demnach handelt es sich

¹³⁶ Die Atmosphäre erinnert an den Schmetterlingstraum (kochō no yume 胡蝶の夢 des chinesischen Philosophen Zhuang Zhou (369-286 v.u.Z.).

um eine heterodiegetische Erzählung. Diese ist jedoch grösstenteils intern fokalisiert und somit an eine Protagonistin – in diesem Fall Mayuko – gebunden.

Die Erzählerstimme (*voix*) ist beispielsweise wahrnehmbar in gelegentlichen Kommentaren. Diese vermitteln zusätzliche Informationen, sind aber nicht immer auf den ersten Blick von Mayukos Gedankengängen zu unterscheiden. So zum Beispiel in der untenstehenden Sequenz, in der Mayukos Desinteresse an einer Erwerbstätigkeit nach dem Tod ihres Mannes geschildert wird. Mangelndes Interesse (*kyōmi ga nai* 興味が^{ない}, *kokoro ga mukanakai* 心が^向かない) an materiellen Dingen kommt in Mayukos Haltung zum Ausdruck. Der eingeschobene Satz mit dem Hinweis, dass in jener Zeit die Berufstätigkeit der Frauen zunahm, ist nicht unbedingt mit Mayukos Erfahrungshorizont gleichzusetzen. Daraus lässt sich folgern, dass es sich um einen Kommentar der Erzählinstanz handelt¹³⁷:

Sie interessierte sich nicht für Waren, und auch das Arbeiten für Geld, das damals unter Frauen üblich wurde, sagte ihr nichts.“

商品に興味がないと同時に、その頃、女たちの間に一般的になり始めたお金を得る仕事にも心が向かなかった。 (Ōba 2004a: 66)

Auch auf den folgenden Abschnitt trifft Obiges zu:

Es war eine schlanke, wohlgeformte Frau wie ein Kranich. Sie hatte kühne, durchdringende Augen und mit ihren vollen Wangen und der leicht vorstehenden Unterlippe hatte sie das Gesicht einer Awaji-Puppe. Gerade als sie dachte, „das ist meine Tochter Maeko“, erschienen auf dem Gesicht dieser Frau unter der dicken Schminke tiefe Falten, und es wurde zum Gesicht ihrer Grossmutter, die, ihre geschwärzten Zähne entblösend, mit Mayuko schimpfte.

鶴のようにほっそりした姿のよい女で、勝気なきつい眼をして、幾分受け口の豊かな頬は淡路人形の顔だった。娘の万恵子だと思つた途端にその女は濃い化粧の下から深いしわをあらわして祖母の顔になり、お歯黒を覗かせて万有子を叱った。 (Ōba 2004a: 7f)

Die Verwendung des *verbum credendi -to omou* ist ebenso ein Hinweis auf die narrativen Instanz¹³⁸ wie die zeitliche Strukturierung durch die adverbiale Verwendung von *totan ni* (gerade als). Die Wiedergabe des Gedachten verweist auf die interne Fokalisierung, da eine explizite Verwandtschaftsbeziehung auf der diegetischen Ebene dargestellt wird. In

¹³⁷ In Personenperspektive hiesse es vermutlich *kono koro* このころ.

¹³⁸ Genette unterscheidet nicht zwischen extradiegetischem Erzähler und neutraler Erzählinstanz.

der deutschen Übersetzung ist die Sequenz *musume no Maeko da* („das ist meine Tochter Maeko“) deshalb als Gedankenzipfel umgesetzt.

Der Inhalt des Traums ist durch Figurenperspektive dargestellt. In der Anfangssequenz der Erzählung, einem Traum von Mayuko, erfährt der Leser erst allmählich, dass es sich um einen Traum handelt, und dass er sich demnach in Mayukos Bewusstsein befindet. Erst nach einigen Sätzen taucht ein erster Hinweis auf die interne Fokalisierung auf:

Vier junge Männer trugen mit aufgeräumten Gesichtern auf einem geschmückten Brett den Sarg, gerade als wäre es eine Brautsänfte. Einer der Männer hatte das Gesicht ihrer verstorbenen Bruders.

四人の若い男が花嫁の輿をかつぐ晴れやかな顔で、柄のついた板の上にのせた柩をかついでいた。男の一人は死んだ兄の顔だった。
(Öba 2004a: 7)

Da der Bruder der wahrnehmenden Instanz (und an späterer Stelle Tochter und Schwiegermutter) ebenfalls Teil der diegetischen Welt ist, muss es sich um Figurenperspektive handeln. Danach folgt ein Erzählerkommentar, der erklärt, dass Mayuko eine Katze sei:

Mayuko hatte einen kleinen Vogel im Mund, der wild den Kopf umherwarf und zwitscherte „Wo ist Westen?“. Mayuko war nämlich eine Katze.

西はどっちと啼いて首をふり立てていた小鳥を万有子は口に咥えていた。万有子は猫なのであった。(Öba 2004a: 8)

Die Katze Mayuko (*neko no mayuko* 猫の万有子) wird von der Schwiegermutter gescholten und spuckt den Vogel aus, um unter einen Strauch zu flüchten. Von ihrem Versteck aus beobachtet sie die Prozession weiter. Schliesslich rennt sie dem Trauerzug aus sicherer Distanz nach:

Als die Trauerprozession im weissen Wald verschwand, stürmte ihm Mayuko, die Katze über die verschneiten Wege zwischen den Reisfeldern nach.

野辺送りの行列が白い森に消えると、猫の万有子はまろぶように雪の畦道を突進してその後を追った。(Öba 2004a: 8f)

Damit ist das erste Kapitel zu Ende. Nun erst erfährt der Leser, dass es sich um einen Traum von Mayuko gehandelt hatte, wenn es heisst:

Während sie über den zusammenhanglosen Traum nachdachte, kam es Mayuko vor, als wäre es ihr eigenes Begräbnis gewesen. Aber im Traum war sie selbst gar nicht tot, sondern lebendig. Irgendwo hatte sie diese Beerdigung gesehen. Es kommt ihr vor, als sei sie eine Katze geworden. Es kam ihr vor, als wäre es wahrscheinlich so, wenn man stirbt.

とりとめもない夢のことを思いながら、万有子はそれが自分の葬式のような気もしていた。だが、夢の中では自分は死んだというわけでもなく、生きていた。どこかで、その葬式を見ていた。猫になっていたような気もする。

死ぬということは多分そういうことなのだという気もした。(Ōba 2004a: 8f)

Diese Stelle verdeutlicht, dass in der heterodiegetischen Erzählung *Katachi mo naku* die Schilderung der Traumsequenz aus Mayukos Perspektive erzählt war. Spuren einer extradiegetischen narrativen Instanz finden sich hier in der zeitlichen Strukturierung mit *nagara* (während), sowie in der vermittelnden Funktion von Mayukos Gedanken. Drei Mal wiederholt sich der Ausdruck *-no yō na/to iu ki ga shita/suru* (es kam/kommt ihr vor, als ob), um Mayukos innere Vorgänge wiederzugeben. Im Gegensatz zur gestrichelt markierten Kennzeichnung der extradiegetischen Erzählinstanz ist die unmittelbar erlebte Rede Mayukos wellenförmig unterstrichen.

Diese Erzählstrategie findet sich bei Ōba häufig, doch ist sie in *Katachi mo naku* besonders raffiniert gestaltet. Sie bewirkt, dass der Leser über Mayukos Bewusstsein in die Erzählung hineingleitet und gleichsam mit ihr zusammen in der diegetischen Ebene erwacht.

6.2.2 Perspektive, Fokus

In diesem Kapitel wird auf die Wahrnehmungsinstanz (*vision*) eingegangen. Da dem Traum in *Katachi mo naku* eine wichtige narrative Funktion zukommt (vgl. Kapitel 6.2.4.1), wird auch dieser Aspekt von Ōbas Erzählen am Beispiel des Traums untersucht, und zwar anhand der Fortsetzung des oben besprochenen Traumes. Dieser setzt sich in insgesamt drei Sequenzen über die ganze Erzählung fort (Kap. 1, 8 und 12).

Wie bereits erwähnt, ist die Fokalisierung in *Katachi mo naku* bis auf gelegentliche Erzählerkommentare¹³⁹ intern gestaltet. Die interne Fokalisierung ist bis auf einige kurze Ausnahmen an Mayuko gebunden, d.h. sie ist variabel. Alle Traumsequenzen spielen sich

¹³⁹ Die Erzählung deswegen als unfokalisiert darzustellen, würde jedoch zu weit gehen. Wie oben gezeigt wurde, sind Andeutungen von Nullfokalisierung vorhanden, jedoch marginal.

in Mayukos Bewusstsein ab. Daher ist die Wiedergabe von Träumen und Erinnerungen anderer Protagonisten in direkter Rede gehalten.

Anhand des Traumes soll die Gestaltung der Fokalisierung sowie deren Variation aufgezeigt werden:

Mayuko war nämlich eine Katze.

△ Mayuko, die Katze, spuckte die Vogelfedern aus, die an ihrer Schnauze klebten und flüchtete ins Gebüsch. Unter einem Spitzblumen-Strauch mit roten Beeren rollte sie sich zusammen und beobachtete die Prozession. [...] Als die Trauerprozession im weissen Wald verschwand, stürmte ihm Mayuko, die Katze über die verschneiten Wege zwischen den Reisfeldern nach.

万有子は猫なのであった。

△ 猫の万有子は口にはりついた小鳥の羽を吐き出して藪の中に逃げこみ、赤い実のついた万両の下にうずくまって 行列を見守った。 [...]

野辺送りの行列が白い森に消えると、猫の万有子はまろぶように雪の畦道を突進してその後を追った。(Öba 2004a: 8f)

Einige Kapitel später wird an diesen Traum inhaltlich angeschlossen:

Im Wald, wo die Trauerprozession verschwunden war, lag kein Schnee. Statt dessen hatte es eine Anhöhe mit frischem Gras. Auf der Anhöhe standen Hahnenfuss und Löwenzahn in voller Blüte, und das Tal lag unter den weissen, schmetterlingsgleichen Blüten des Schnurbaums begraben.

Aus den Zweigen des Schnurbaums tanzte ein Blütenschmetterling und wurde zu Mayukos Lippen. Ein Löwenzahn lächelte golden, erhob sich und wurde zu einem wunderschönen Jungen.

Der Junge legte zwei Finger auf Mayukos Lippen, als wollte er den Schmetterling nehmen, setzte ihn auf seine Handfläche und pustete sanft. Mayuko, die keine Lippen mehr hatte, versuchte mit Augen und Nase zu lachen.

Der Junge trug eine Hakama aus schwerem gesprenkeltem Kokura-Baumwollstoff. Mayukos Grossvater und ihr Vater, ihre Onkel, Brüder und Cousins waren auch so gekleidet im alten Fotoalbum. Sie hatten die Arme verschränkt und machten bedeutungsvolle Gesichter.

野辺送りの行列の消えた森の中には雪はなかった。

代わりに若草の丘があった。丘にはきんぼうげとたんぽぽが咲き乱れ、谷はえんじゅの白い蝶の花で埋められていた。

えんじゅの枝から蝶の花が舞い出て、万有子の唇になった。たんぽぽが金色の笑みを浮かべて立ち上がり、美しい少年になった。少年は蝶をとらえるように、二本の指で万有子の唇を押さえ、てのひらの上にのせてふっと吹いた。
唇のなくなった万有子は、眼と鼻で笑おうとした。
少年は久留米緋の小倉の袴をはいていた。万有子の祖父も父も叔父も兄も従兄弟たちもそういうなりをして、古いアルバムの中にいた。腕など組んで、仔細ありげな顔をしていた。(Ōba 2004a: 32)

Zunächst fällt eine inhaltliche Verschiebung auf. So liegt kein Schnee mehr, statt dessen ist Frühling. Mayuko scheint wieder menschliche Gestalt angenommen zu haben. Dafür hat sie nun keinen Mund mehr. Ihrer Fähigkeit zu sprechen gleich doppelt beraubt, eignet sie sich den unbekannten jungen Löwenzahn-Mann über das gedankliche Mittel der Erinnerung an. Sein Gewand aus einem traditionell gefärbten Baumwollstoff aus Kyūshū erinnert sie an ihre männlichen Verwandten. Sie identifiziert den Jungen über diese Erinnerung als a) männlichen Geschlechts und b) vertraute Person.

Der Junge jedoch, anders als die bisherigen Figuren in Mayukos Traum, entwickelt eine Eigendynamik. Diese zeigt sich durch seine visuellen Aneignungsversuche, in denen Mayuko zum Objekt seiner Betrachtung wird. Die Stellen, in denen der Junge den Blick auf Mayuko richtet, sind mit \triangle gekennzeichnet, diejenigen Passagen, in denen die Perspektive eindeutig Mayuko zuschreibbar ist, mit \blacktriangle . Wiederum versucht Mayuko zunächst, ihr Gegenüber über die Erinnerung greifbar zu machen, was ihr jedoch nicht gelingt. Sie verharrt in einer nach aussen hin passiven Haltung und entzieht sich den Blicken des Jungen innerlich, indem sie mit selbst erzeugten Bildern des Jungen diesen gleichsam zu bannen sucht: sie vergleicht seine Augen mit Kastanien und seine Präsenz mit der einer Schlange. Im weiteren Verlauf des Traumes kommt eine weitere thematische Ebene hinzu:

\triangle Der Junge zog bedeutungsvoll die Brauen zusammen und betrachtete Mayuko. \blacktriangle Der Junge wuchs rasch. Sie versuchte, sich an sein Gesicht zu erinnern, aber im Traum konnte sie sich nicht erinnern. Mit seinen Augen wie gerade vom Baum gefallene Kastanien \triangle starrte er Mayuko reglos an und liess den Kopf hängen. \blacktriangle Mayuko kam es vor, als wäre eine Schlange an ihren Füßen vorbeigekrochen. Die gereckte Nackenlinie sah aus, als hielte er sie hin, um geschlagen zu werden. Wann war es wohl gewesen, dass Mayuko entdeckt hatte, wie schön die Nackenlinie des Jungen war?
 \triangle 少年は仔細ありげに眉を寄せて万有子を見た。 \blacktriangle 少年は急に背が伸びていた。 少年の顔を思い出そうとしたが、夢の中では思い

出せなかった。こぼれたばかりの栗の実の眼で△じっと万有子を見つめ、うなだれた。▲万有子は足元を蛇が行きすぎたように思った。
さしのべられた少年のうなじは、打たれるために投げ出しているように見えた。万有子が少年のうなじがそんなにきれいだと発見したのは、いつのころだっただろう。 (Ōba 2004a: 33)

Beim letzten Satz handelt es sich um erlebte Rede, da Mayuko zwar in der dritten Person genannt wird, gleich anschliessend jedoch ein Gedankengang von ihr dargestellt wird (*itsu no koro datta darō*). Mayuko bittet darauf den Jungen, ihren Büstenhalter zu schliessen, wohl wissend, dass er nicht zu mehr fähig ist. Der Junge reagiert niedergeschmettert, worauf sie ihn die Häkchen noch einmal schliessen lässt. Sie zieht sich an und nimmt ihn in die Arme. Er schiebt sie zur Seite. Eine Fledermaus fliegt aus dem Fenster. Mayuko verharrt in ihrer passiv aneignenden Haltung. Sie vergleicht den Jungen mit einer Fledermaus, einem Despoten und schliesslich mit dem Ungeheuer aus der mythologischen Geschichte, die die Kinder gemeinsam nachspielten. Durch ihre innere Wahrnehmung behält sie die bedrohliche Situation unter Kontrolle. Sie fürchtet sich nicht vor dem Ungeheuer, da sie weiss, dass sich seine Gestalt bald wandeln wird. Interessant ist hier die Analogie zu Haku, der die Rolle des Ungeheuers übernahm, und Ton, der die Rolle von Susanoo spielte (vgl. dazu Kapitel 6.2.4.2):

△ Der Junge, den sie umarmt hielt, fixierte Mayuko mit ängstlichem Blick. Wie eine zusammengekauerte Fledermaus. Als die Sonne aufging, begann der Junge Mayuko zu plagen. Weil er anfang zu bereuen, dass er sich im Mondlicht gefürchtet hatte. Er führte sich auf wie ein Despot und unternahm alles, um Mayuko einzuschüchtern.

△Er starrte Mayuko finster an mit dem Blick des achtköpfigen Ungeheuers, das die Prinzessin Kushinada verschlingt. Aber Mayuko wusste, dass er sich letzten Endes in Susanoo verwandeln würde, und nahm ihn nicht ernst. Um ihre Lippen spielte ein leichtes Lächeln. Dich werde ich mir früher oder später einen Palast bauen lassen, dachte sie, und ▲ betrachtete diesen Despoten. Einen von mehrschichtig geflochtenem Bambuszaun umgebenen Palast...

Mayuko hatte ihn umarmt wegen seines schönen Nackens. Wie der gesenkte Kopf des entschlossenen Atsumori.

Aber als er den gesenkten Nacken zu ihr umwandte, war aus dem Jungen ein junger Mann mit dichtem Bartwuchs geworden. Mayuko, die keine Lippen mehr hatte, erhob ihre Stimme tief innen in ihrer Kehle.

Unversehens hatte sich die Ebene aus Stielblütengras geweitet, unter dem fast vollen Mond lag ein schwarzer Teich.

抱きしめた △ 少年は、怯えた眼で万有子をみつめた。うずくま
った蝙蝠のようだった
 陽が昇ると、少年は万有子に意地悪をし出した。月の光の中で、
 自分が怯えたことを後悔し始めたからだ。彼は暴君のように振舞
い、万有子を怯えさせようと企んだ。
 △ 彼は、櫛名田姫を呑み込む八岐太蛇の眼で万有子を睨みつけた
が、万有子は彼がどっちみち、スサノオになり代るのを知ってい
て、見くびって薄い笑いを浮かべていた。あなたにいずれ、宮殿
を建てさせてあげるわ、▲ 万有子は思いながらその暴君を眺めて
いた。八重垣をめぐらした宮殿を――。
 万有子が彼を抱きしめたのは、彼のうなじがきれいだったからだ。
 心を決めてうなだれている敦盛の首のようだった。
 しかし、うなだれたうなじを振り向けたとき、少年はひげの濃い
 青年になっていた。唇のなくなっていた万有子のはどの奥で声を
 あげた。
 いつの間にか銀色の芒野原がひろがっていて、十二夜ぐらいの月
 の下に黒い沼があった。(Ōba 2004a: 34)

Durch die repetitive Darstellung der Ereignisse in Mayukos Wachzustand, im Traum und in der Ebene der mythologischen Rollenspiele inszeniert Ōba unterschiedliche Perspektiven und Sichtweisen.

Einmal Gewesenes scheint durch seinen Status als Vergangenes unveränderlich, markiert als Punkt auf einer linearen Zeitachse. Im Gegensatz dazu entbehrt die Erinnerung der Objektivität und das gleiche Ereignis kann in der Erinnerung je nach Fokus gänzlich verschieden erscheinen. Innerhalb eines individuellen Gefüges bleiben Erinnerungen nicht starr, sondern verändern sich kontinuierlich im Wandel der Perspektive der sich erinnernden Person. Die Kammern, in denen Erinnerungen an einzelne Ereignisse abgespeichert sind, bestehen ihrerseits wiederum nicht aus starren Wänden, sondern sind durchlässige Membranen, welche sich Seetang gleich ständig im Meer der Erinnerungen bewegen. Die subjektive Wahrnehmung durchbricht die scheinbare Eineindeutigkeit der Realität und speist sie wieder in das Lebensmeer des Formlosen ein.

6.2.3 Tempus

Ausgehend von Dialogen und Gedankengängen in der Erzählgegenwart, ist die Schilderung in Rückblenden ein Mittel, Erlebtes unmittelbar darzustellen. Durch eine aufbauende Rückwendung werden nach einem Erzählbeginn *medias in res* „die Vorgänge, die zu der

gegenwärtigen Situation hinführten, auf irgendeine Weise nachgeholt“ (Lämmert 1989: 104). Daher werden Rückblenden dem Erzähler zugeschrieben, sofern sie nicht in die Erinnerung einer Figur eingebettet sind.

Der von Genette definierte Begriff der „Basiserzählung“ (*récit premier*) bezeichnet diejenige temporale Erzählebene, in Bezug auf die sich Anachronien definieren lassen (vgl. Genette 1998: 32). Dieser Basiserzählung entspricht in *Katachi mo naku* die Rahmenhandlung, in der Mayuko und Haku jeder für sich alleine in den benachbarten Häusern leben und sich gegenseitig besuchen. Mayukos Tochter Maeko ist als Austauschstudentin im Ausland, und Hakus Sohn Ryū lebt ebenfalls nicht mehr zu Hause. Haku übernachtet meist bei Mayuko, auch sonst hält er sich häufiger bei ihr auf als sie sich bei ihm:

Vor kurzem, als Haku zu Mayuko übernachten kam, war anscheinend mit ihm zusammen eine Glöckchengrille mit hereingekommen. Bald darauf begann sie zu zirpen, und sie hörten ihr zu.

少し前、泊が万有子の家に泊りに来たとき、彼と一緒に入って来たように部屋に鈴虫が一匹入って来たことがあった。しばらくすると鈴虫が啼き出し、彼らは耳を傾けた。(Ōba 2004a: 119)

Für beide ist eine Heirat ausgeschlossen, doch erlebt Mayuko Momente quälender Eifersucht, wenn Haku allein in seinem Haus seinen Geschäften nachgeht.

Meist liegen Mayuko und Haku zusammen im Bett. Sie dösen, träumen, erwachen, reden miteinander über Träume, Erinnerungen aus ihren Leben, sinnieren und schlafen wieder ein. Gespräche, Erinnerungssequenzen und Gedanken folgen lose aufeinander. Häufig driftet der Text ab in Mayukos Gedanken, um dann wieder unvermittelt an die Oberfläche der Rahmenhandlung zu kommen.

Fasta alle Kapitel setzen ein mit einem Dialog zwischen Mayuko und Haku. Das Gespräch beginnt unvermittelt an einem Punkt, der sich dem Leser erst nach einigen Zeilen erschliesst. Es kann in autonomer direkter Figurenrede oder in direkter Figurenrede sein. Durch die geschlechtsspezifischen Anredepronomen und Partikel am Satzende ist im japanischen Text deutlich, wer jeweils spricht. So redet Haku Mayuko mit *kimi* an, und sie ihn mit *anata*. Beide Pronomen verweisen auf die innige Vertrautheit zwischen diesem Paar. In der Übersetzung ist diese Nuance durch besondere Kennzeichnung eingefügt. Das folgende Beispiel illustriert dieses fließende Vorgehen gut:

„Wie hast **du [Mayuko]** in der Zeit danach eigentlich gelebt?“, fragte Haku. Er meinte die Zeit, nachdem ihre beiden Ehepartner gestorben waren.

„Willst du das wirklich wissen?“, vergewisserte sich Mayuko. [...]

„Erinnerst du dich?“

„...“

„Ich bin doch ganz früher einmal mit **dir [Haku]** zusammen ins Haus in Ibaraki gegangen, nicht wahr?“

„Ja, ich erinnere mich.“

Haku genierte sich wegen seinem Bart, der spärlich zu spriessen begonnen hatte. Als ein weisser Blütenblattschmetterling geflogen kam und sich auf diesen Bart setzte, realisierte Mayuko dass Haku sich genierte.

「あのあとしばらく、きみはどういうふうにして暮らしていたの」

泊は訊いた。お互いの配偶者たちが死んでしまったから後のことだった。

「ほんとうに訊きたいの」

万有子は念を押した。[...]

「あのときのことを覚えている？」

「——」

「茨城の家にずっと昔**あなた**と一緒にいったことがあったわね」

「覚えているよ」

泊は生え始めたまばらなひげのことを気にしていた。白い花びらの蝶が飛んできて、そのひげにとまったとき、万有子は泊が気にしていることがわかった。 (Ōba 2004a: 55)

Diese Struktur, in der ausgehend von der Makroebene immer wieder Analepsen in Form von Erinnerungssequenzen und Einschübe, in denen die Handlung eines Traums erzählt wird, ergibt eine ausgeprägte Raffung des Textes, d.h. die Zeit der Diegese übersteigt bei weitem die Länge der Erzählzeit.

Die iterative Erzählweise verstärkt diesen Effekt zusätzlich. Viele Gespräche und Dialoge präsentieren Ereignisse aus der Vergangenheit – hier findet sich gemeinsam Erlebtes ebenso wie aus Mayukos Perspektive Geschildertes. Die Gespräche selbst jedoch finden in der Erzählgegenwart statt und geben einen Einblick in die jetzige Beziehung zwischen Haku und Mayuko. Ein Beispiel für den Witz ihrer Gespräche sei hier gegeben. Mayuko und Haku sprechen im Bett über ihre verstorbenen Ehepartner, die eine Affäre miteinander hatten. Frei von jeder Anspannung hängt das moralisch schwer beladene Wort „Ehebruch“ in der Luft und vermag weder Mayuko noch Haku richtig aufzurütteln. Unvermittelt schweift das Gespräch ab und geht über in einen ironisch-lakonischen Dialog – von Bitterkeit und Ressentiments keine Spur:

„**Ich [Mayuko]** habe davon geträumt, mit dir Ehebruch zu begehen, als diese Personen noch gelebt hatten.“

Wörter wie Ehebruch waren jetzt tot, deshalb sprach es Mayuko aus um zu sehen, ob es sich als poetischer Ausdruck verwenden liesse. Aber es hing in der Luft wie ein durchhängendes Telefonkabel.

„Da waren diese Personen schneller. Und stehen jetzt dank dem erst noch als die Guten da. **Du [Haku]** hast zugelassen, dass diese Personen uns zuvorkommen“.

Hakus Gesicht war unbeteiligt.

„**Du [Haku]** bist sicher ein Heiliger. Immer bist **du** unentschlossen, das ist die ideale Veranlagung dafür. Es sieht ja aus als leuchtete da ein Heiligenschein.“

„So kommt es mir [Haku] auch langsam vor. Ein schlechter Mensch zu werden ist mir auch viel zu anstrengend.“

「あたし、あの人たちが生きているうちにあなたと姦通することを夢みていたのよ」

姦通などという言葉は今では死んでしまったから、詩語になるであらうかと声に出して万有子は言ってみたが、それはたわんだ電線のように空中にぶら下がった。

「それを、あの人たちが先にやってしまったのよ。そしてお蔭で、あの人たちは善人に見えるわ。あなたはあの人たちに先を越されたのよ」

彼は浮かない顔つきだった。

「あなたはきっと聖者なんだわ。あなたはいつもうじうじしている人だから、充分その素質があると思うわ。後光がさしてるみたいよ」

「そんな気もして来たよ。悪人になるのは骨がおれるし」 (Öba 2004a: 45)

Mayuko spielt mit der Homonymie von *shigo* 死語 (ausgestorbenes Wort) und *shigo* 詩語 (poetischer Ausdruck). Die tragischen Ereignisse lässt sie hinter sich, indem sie sie poetische transferiert und dadurch in den Kreislauf der Sprache einfließen lässt. Sie schafft Distanz zu den beiden Ehepartnern, von denen sie selbst und Haku betrogen wurden, indem sie sie nur als „diese Personen“ bezeichnet. In der ganzen Erzählung werden sie kein einziges Mal mit Namen erwähnt.

Aufgrund der Erzählstruktur von *Katachi mo naku*, bei der von einer Basiserzählung immer wieder in Analepsen ausgebrochen wird, mäandriert der Erzählfluss unablässig zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Da in den einzelnen Rückblenden und eingeflochtenen Träumen jedoch entweder ein separater Erzählstrang kontinuierlich weiterverfolgt

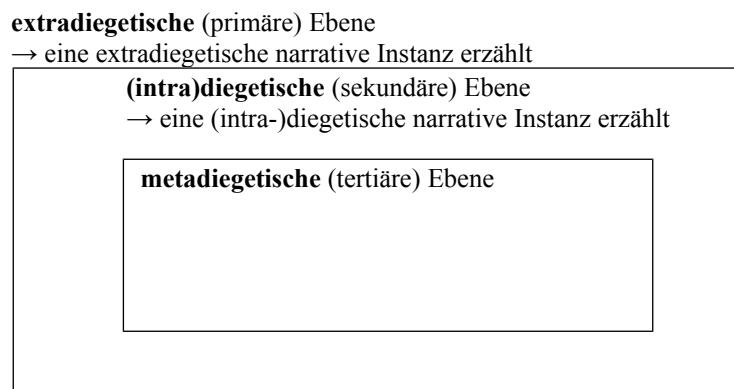
wird oder in repetitiver Manier gleiche Ereignisse wiederholt erzählt werden, verfügt der Text über Kohärenz und atmosphärische Dichte.

6.2.4 Erzählebenen – narrative Ebenen

Die Erzählung *Katachi mo naku* umfasst mehrere narrative Ebenen. Auf der primären, extradiegetischen Ebene findet der eigentliche Erzählakt statt. Signale, die auf den Erzähler verweisen, lassen sich im Text nachweisen. Dieser Ebene sind auch jene Textstellen zuzuordnen, bei denen es sich um Erzählerkommentare in den Bewusstseinsdarstellungen der Hauptfigur Mayuko handelt. Auf die extradiegetische Ebene wurde in Kapitel 6.2.1 der vorliegenden Arbeit eingegangen.

Auf der sekundären, diegetischen Ebene, sind die Gespräche zwischen Haku und Mayuko angesiedelt. Diese ist der Ausgangspunkt zur metadiegetischen Ebene, in der verschiedene Untererzählungen parallel angeordnet sind: Traum, Mythologie und Binnenerzählung.

In der untenstehenden Abbildung findet sich die Struktur der inhaltlich-thematischen, temporalen und narrativen Ebenen grafisch umgesetzt. Auf der metadiegetischen Ebene kann einzig die Binnenerzählung *Suzumushi* angesiedelt werden, da nur sie die Kriterien einer „Erzählung in der Erzählung“ erfüllt. Die inhaltlich-thematischen Ebenen wie der Traum und die Mythologie erstrecken sich hingegen über alle Erzählebenen hinweg, ebenso wie die Rückblenden.



6.2.4.1 Traum

Katachi mo naku setzt mit einem Traum der Hauptfigur Mayuko ein. Dieses Muster findet sich bei Ōba so häufig, dass Egusa bemerkt: „Während Sōseki kurz ankündigt: ‚Solch einen Traum hatte ich‘, beginnt Ōba Minako unvermittelt mit einem Traum, und der Traum wird einfach mit dem Wachbewusstsein verbunden.“ (2001: 239, vgl. auch Furuya 1998: 233f). Und an einer anderen Stelle heisst es: „Traum und Wirklichkeit überlagern sich“ (Takahashi in Ōba/Takahashi 1982e: 179). Die Traumsequenzen zeichnen sich durch ein kaleidoskopartiges Ineinander-hinübergleiten von Zuständen aus.

Der Traum fungiert als Brücke, wo die im Wachbewusstsein klar gesetzten Grenzen verschwimmen und auch gänzlich aufgehoben sein können:

After *Urashimaso*, Ōba entrusted herself to a world of flowing time and consciousness, as if freed from some constriction. Ōba herself says that when she finished writing *Urashimaso* she felt as if a revolution had taken place in her internal world. She had lost interest in the world of logic, constructed with a beginning and an end and tied to the absolute, for it no longer matched her own sense of existence.

In truth, after *Urashimaso*, the world of Minako Ōba's fiction radically changed; in such major works as *Katachimo naku* (1982), *Nakutori no* (1985), and *Umi ni yuragu ito* (1989), her characters are beings allowed to live in nature, passing the interconnected moments of their lives in the space between waking and dreaming, history and unconsciousness. (Mizuta 1995: xii)

Nicht nur ist der Leser von Anfang an in die Perspektive von Mayuko versetzt und gleitet sozusagen mit dem Filter „Mayuko“ über den Traum in die Welt der Erzählung hinüber. Die Traumsequenz zu Beginn des Textes dient in *Katachi mo naku* zudem der atmosphärischen Verdichtung. Diese Erzähltechnik kommt bei Ōba häufig zur Anwendung, wie in den vorhergehenden Analysen gezeigt werden konnte. Als eigenständiger Erzählstrang, der zu Beginn der Erzählung einsetzt und in weiteren Kapiteln fortgesetzt wird, kommt dem Traum eine wichtige Bedeutung zu. Die Grundmotive werden ausgebreitet und zu einer Stimmung verdichtet, die scheinbar gegensätzliche Elemente in sich vereint.

Eine feierliche Prozession zieht durch die verschneite Landschaft. Obwohl es nach einem Trauerzug aussieht, finden sich mehrere Hinweise auf eine Hochzeitsgesellschaft. So wird beispielsweise der Sarg mit einer Brautsänfte verglichen, und die rot geschminkten Lippen eines Mädchens mit denen einer Braut. Die Verwandlung ihrer Tochter Maeko in Mayukos Schwiegermutter gibt die Wahrnehmung im Traum wieder. Nichts ist starr, keine Form bleibt endgültig. Farblich dominieren weiss (Schnee, Gewänder, milchige Wolken, Blütenblätter aus Schnee) und schwarz (Wasser zwischen den Reisfeldern, geschwärzte

Zähne der Schwiegermutter). Im Gegensatz zu der oben konstatierten Flüchtigkeit der Gestalten, sind die Farben der Szenerie klar voneinander abgetrennt. Die Bereiche sind klar definiert, nichts verschwimmt ineinander.

Die Stimmung im ersten Traum ist friedlich. Allmählich wird sich die träumende Mayuko bewusst, dass sie in diesem Traum ein Wesen aus einem Zwischenraum ist. Sie ist eine Katze, gehört nur als Beobachterin der Welt der Menschen an, in der Geschlecht und soziale Zugehörigkeit bestimmend sind. Sie beobachtet die Vorgänge aus der Perspektive einer Aussenstehenden:

Mayuko war nämlich eine Katze.

[...] Unter einem Spitzblumen-Strauch mit roten Beeren rollte sie sich zusammen und beobachtete die Prozession.

Die Frauen schlugen auf kleine, schalenförmige Glocken und liessen Gebetsschnüre durch ihre Finger gleiten. Die Männer trugen zeremonielle weisse Kleidung, hatten die Gebetsschnüre um ihre Fäuste gewickelt und stapften sicher über den Schnee. Einige trugen Schneestiefel, andere gefütterte Schneesandalen. Auch eine junge Frau mit einem Kind an der Hand war da. Das Kind war fröhlich, als ob sie zu einem Fest unterwegs wären.

Dies war eine seltsam friedliche Szenerie, und die Sutren, die sie murmelten, während sie die Gebetsschnüre durch die Finger gleiten liessen, vereinten sich mit dem Gesang der Vögel im von weichem Schnee bedeckten Wäldchen.

Als die Trauerprozession im weissen Wald verschwand, stürmte ihm Mayuko, die Katze über die verschneiten Wege zwischen den Reisfeldern nach.

万有子は猫なのであった。

[...] 赤い実のついた万両の下にうずくまって 行列を見守った。

女たちは手に持った小さな鉦を叩き、数珠をつまぐり、男たちは白い袴をつけて、握り拳に数珠をまきつけて雪を踏みしめて歩いている。雪靴をはいている者も、雪下駄をはいている者もいた。子供の手をひいている若い女もいて、子供は祭りにでかけるようにはしゃいでいた。

それは不思議にのどかな風景で、数珠をつまぐりながら呟いている読経が、やわらかに降り積もった雪の林の小鳥たちの歌声と合奏になった。

野辺送りの行列が白い森に消えると、猫の万有子はまろぶように雪の畦道を突進してその後を追った。(Ōba 2004a: 8f)

In der zweiten Traumsequenz, die im vorhergehenden Kapitel (vgl. Kapitel 6.2.2) behandelt wurde, verändert sich die Landschaft nach einer kurzen Überleitung. Die Träumende findet sich ihres Mundes beraubt in einer Frühlingslandschaft, zusammen mit einem jungen Mann. Obwohl sie weder spricht noch ihr Gegenüber mit Blicken fixiert, kontrolliert sie die Situation. So ist die Fokalisierung beinahe gänzlich an sie gebunden, und sie eignet sich ihr Gegenüber gedanklich an. Am Ende der zweiten Traumsequenz wird aus dem Jungen ein junger Mann, in dessen Gesicht ein kräftiger Bart spriesst.

Die Ebene des Traums ist assoziativ und motivisch verknüpft mit Mayukos Erinnerungen. Dies belegt die folgende Passage, in der sie sich erinnert, wie sie und Haku als Kinder einige Zeit im Haus ihrer Grosseltern in Ibaraki verbracht hatten. Zunächst handelt es sich um eine Rückblende. Diese geht später nahtlos in einen Traum über (s.u.):

Haku genierte sich wegen seinem Bart, der spärlichen zu spriessen begonnen hatte. Als ein weisser Blütenblattschmetterling geflogen kam und sich auf diesen Bart setzte, realisierte Mayuko, dass Haku sich genierte. Der Blütenschmetterling haftete sich auch auf ihre Lippen. Während sie die Schmetterlingsblüte zwischen ihren Lippen hielt kam ihr in den Sinn, dass Katzen mit dem Tastsinn ihres Schnurrbarts Gefahren abschätzen und in kleine Löcher hineinkriechen.

泊は生え始めたまばらなひげのことを気にしていた。白い花びらの蝶が飛んで来て、そのひげにとまったとき、万有子は泊が気にしていることがわかった。

花の蝶は彼女の唇の上にもはりついた。彼女は蝶の花を唇の中に咥え込みながら猫がひげのさわり具合で危険を計りながら小さな穴の中にもぐり込むという話を思い出していた。(Ōba 2004a: 55)

Die weiter oben als Traumbild besprochene Sequenz wird diesmal aus Mayukos Erinnerung geschildert. Mayuko nimmt die etwas verwirrten Gefühle von Haku wahr, der sich allmählich zu einem Mann entwickelt. Die schmetterlingsartigen Blüten des Schnurbaums sind auch in diesem Bild präsent. Allerdings verschwindet nicht Mayukos Mund, und es geschieht auch keine quasi-erotische Annäherung zwischen den beiden. Auf die Verlegenheit Hakus reagiert Mayuko im Gegenteil kindlich-verhalten, ihre Gedanken springen weiter zu Geschichten über Katzen, die sie einmal gehört hatte. Die Beschreibung dieser Ereignisse enthält auffallend viele Elemente, die bereits in der Traumdarstellung vorgekommen waren:

Die beiden gingen den Weg hinauf, der auf einen mit Scheinkastanien bedeckten Grabhügel führte. Weil Mayuko die Geschichte gehört hatte, dass ihr Vater in jungen Jahren im Teich, den man von diesem Hügel aus sehen konnte, gefischt hatte, wollte sie Haku diesen Teich zeigen.

Diese Grabstätte war seit Generationen der Friedhof der Vorfahren ihrer Familie. Neben den stehenden Grabsteinen lagen dort auch Dutzende umgestürzte und übereinander liegende Grabsteine mit unlesbar gewordenen Inschriften im Wald.

Im Wäldchen war es auch zur Mittagszeit dämmrig und es blühten viele Urashima-Pflanzen.

„Sie sieht doch aus, also würde Urashima Tarō damit fischen, diese Blume. Deshalb nennt man sie Urashima-Pflanze“, erklärte sie ihm, so wie es ihr ihre Grossmutter erklärt hatte.

Aus der Blüte, die sich wie eine schwarze Flamme zur Seite neigte, hing ein dünner langer Faden herunter.

Mayukos Schatten spiegelte sich im glänzenden Teich, und ihr Haar sah aus wie das sich silbern neigende Stielblütengras.

„Wie meine Grossmutter“, sagte sie und hielt ihr Haar mit den Händen.

„Wieso?“

Haku schaute Mayuko geblendet an, streckte seinen Nacken und blickte zum glänzenden Teich hinunter. Dies liess sie an die gereckte Nackenlinie des entschlossenen Atsumori denken.

二人は椎の木に覆われた墓のある丘へ登る道を歩いて行った。その丘から見える沼で、父が幼年時代釣りをした話を聞いていたので、万有子はその沼を泊に見せたかったのだ。

その墓場は彼女の家の先祖代々の墓所で、立っている墓石の他にも、何十もの字の読めなくなった墓石が森の中に打ち重ねられて積まれていた。

林の中は昼間でも薄暗くて、浦島草がたくさん咲いていた。

「浦島太郎が釣りをしているみたいでしょう、この花は。だから浦島草というんですって」彼女は祖母に教えられたことを彼に教えた。

黒い炎が横になびいているような花びらの中から、ひゅると伸びた細い糸がたれ下がっていた。

輝いている沼に、万有子の影が映り、彼女の髪は銀色になびく芒の穂のように見えた。

「おばあちゃまみたい」

彼女は髪を押さえていった。

「どうして？」

泊はまぶしように万有子を眺め、うなじを投げて光っている沼を見下ろした。それは心を決めてさしのべている敦盛の首のように見えた。(Öba 2004a: 56)

Ungefähr in der Mitte dieser Erinnerungssequenz wird die Geschichte von einem Grossonkel Mayukos erzählt (ebd.: 57). Dieser hatte als Kind sein Augenlicht verloren und verbrachte sein ganzes Leben als Biwaspieler und Geschichtenerzähler (*biwa hōshi* 琵琶法師) im Hause seines jüngeren Bruders, Mayukos Grossvater¹⁴⁰. Dieser Grossonkel wusste die Geschichte des Samurai Taira no Atsumori 平敦盛 (1169-1184), der im jugendlichen Alter von fünfzehn Jahren im Kampf bei der Schlacht von Ichi-no-Tani¹⁴¹ fiel, meisterlich zu erzählen. Jedes Mal, wenn er diese Geschichte erzählte, war Mayukos Grossmutter zu Tränen gerührt.

In Gedanken streift Mayuko zusammen mit Haku durch das Haus ihrer Grosseltern in Ibaraki. Während sie in ihrer Erinnerung durch die ineinander verschachtelten Räume des alten Hauses geht, wird die Rückblende unversehens mit der Schicht des Traums überlagert. Da es sich um eine Erinnerung aus Mayukos Kindheit handelt, werden die Eindrücke aus einer kindlichen Perspektive wiedergegeben. Erst bei einer Textpassage, in der die Gesetze des Wachzustandes keine Gültigkeit mehr haben, wird die Ebene des Traums erkenntlich:

Die beiden betraten den Flur und öffneten die papierene Schiebetür, aber es schien niemand da zu sein. Sie öffneten die dahinter liegende Schiebetür, doch auch hier war niemand. Auch der nächste Raum war leer. Sie öffneten die Holztüre. Baumwollenes Bettzeug mit einem indigoblauen Chrysanthemenmuster lag zerknautscht da. Ein Gecko huschte am Pfeiler entlang nach oben. Die Tatami, auf denen die beiden gingen, gaben unter ihren Schritten nach. Wieder öffneten sie eine Schiebetür. Da war ein niedriger Schreibtisch. Ein angefangener Brief lag aufgerollt da. Am Kleiderständer hing ein gestreifter Kimono. Wieder öffneten sie eine Schiebetür. Man sah eine Ziernische. Aus einem Stufengestell funkelten die Augen eines Drachen, der einen Kristall trug. Die abgenutzten Papierschiebetüren des traditionellen Zimmers flatterten. Aus dem Weihrauchgefäß jedoch stieg leichter Rauch empor. Zum Gang hin lag das Zimmer mit dem buddhistischen Hausaltar. Im düsteren Hausaltar drängten sich die Ahnentäfelchen, die längliche Asche von Räucherstäbchen war heruntergefallen und lag daneben. Bettzeug aus Damast war ausgebreitet, und ein Mensch lag darauf.

¹⁴⁰ Auch Mayukos Grossmutter hatte den jüngeren von zwei Brüdern geheiratet. Zum einen ist dies eine Parallele zu Mayuko, die ebenfalls eine Beziehung hat mit Haku, dem jüngeren Bruder Tons. Zum anderen erinnert die familiäre Konstellation an die Dreiecksbeziehung von Morito, Ryū und Ryōko aus *Urashimasō*.

¹⁴¹ Die Schlacht von Ichi-no-Tani 一ノ谷の戦い im Westen des heutigen Kōbe fand am 8. März 1184 während des Gempei-Krieges zwischen den Taira und den Minamoto statt. Sie endete mit dem Sieg der Minamoto.

Was da lag, war eine hölzerne Buddhastatue. Als sie in die Knie gingen und die Biwa spielende Buddhastatue aufhoben, war Blut auf ihren Lippen.

二人は玄関を上がって、障子をあけたが、人の気配はなかった。その奥の襖をあけたが、そこにも人影はなかった。その次の間もがらんとしていた。

板戸をひらくと菊の図柄の藍染の木綿の夜具がくずれて、やもりが柱を這い上がった。二人の歩く畳は、その形に凹んだ。また襖をあけると文机があり、書きかけの手紙がまくれていた。衣桁に縞の着物がかかっていた。また襖をあけると床の間が見えた。違い棚に水晶を抱いた龍の眼が光っていて、書院の破れた障子がはためいていた。しかし、香炉には薄い煙が立ちのぼっていた。

廊下を折れると仏間があった。暗い仏壇の中に位牌がひしめいていて、線香の長く残った灰が折れていた。緞子の夜具がのべられて、人が寝ている。

寝ていたのは、木の仏像だった。膝を折りまげて、琵琶を弾いている仏像は、抱き起こすと、唇に血があがった。(Ōba 2004a: 62)

Die letzte Traumsequenz ist kaum abgegrenzt, erst im Verlauf des Lesens wird plötzlich klar, dass es sich um einen Traum handeln muss. Im Bild der blutigen Buddhastatue überlagern sich die Eindrücke von Mayukos an Tuberkulose verstorbenen Bruder und den blinden Grossonkel. Durch diese Erzählstrategie verknüpft Ōba die Traumebene assoziativ mit Erinnerungen. In der Ebene des Traums werden die den alltäglichen Begebenheiten zugrunde liegenden Tiefenstrukturen aufgerollt und veranschaulicht. Elemente aus der mythologischen Ebene finden ebenfalls Eingang in die Traumebene. Auch hier wieder schafft diese Darstellung des unmittelbaren Erlebens eine grosse Nähe zu den Figuren.

6.2.4.2 Mythologie

Der mythologischen Erzählebene werden Elemente aus der japanischen Mythologie und damit zusammenhängende Sequenzen zugeordnet.

In der Darstellung der mythologischen Begebenheiten bezieht sich Ōba auf die Überlieferung des *Kojiki* 古事記 („Aufzeichnung alter Begebenheiten“, 712)¹⁴², wie aus mehreren Textstellen hervorgeht (Ōba 2004: 18, 142¹⁴³). Zugleich wird auf die problematische Rolle der Mythologie während der Kriegszeit hingewiesen, wenn gesagt wird, dass man „wäh-

¹⁴² Eine aktuelle, mit ausführlichen Kommentaren versehene Übertragung des *Kojiki* von Klaus Antoni ist 2012 erschienen.

rend dem Krieg, [...] die japanischen Mythen einfach so als Geschichtsbuch verwendete“ (ebd.). Gleich im Anschluss stellt Mayuko jedoch klar, dass sie keineswegs so naiv war und alles glaubte, was im Unterricht gesagt wurde: „Warum auch immer, in der Schule erzählte man uns die wirklich interessanten Stellen nicht, und brachte uns lauter unglaubliche Geschichten bei.“ (ebd.).

Die mythologische Ebene widerspiegelt die Vorgänge im *récit premier*, wenn in den mythologischen Rollenspielen die Protagonisten in die Rolle von mythologischen Gestalten schlüpfen und so in die kindliche Welt des Spiels eintauchen. Diese Ebene übersteigt – zumindest in der Vorstellungskraft der Protagonisten und Protagonistinnen – die Grenzen der menschlichen Existenz, da mit der Verkörperung der mythologischen Gestalten eine (temporäre) Übernahme ihrer Attribute einhergeht:

Die Protagonisten aus *Naku tori no*, wie auch Mayuko, Haku und Ton aus *Katachi mo naku* sind offensichtlich in dieses Lebenselement eingetaucht. Aber sie sind nicht vollständig davon umgeben.

Denn [...] vollständig davon umgeben zu sein überschreite vielleicht die Bedingungen der menschlichen Existenz. Dies würde die Auflösung des Romans bedeuten, dessen Sinn es ist, dem Menschen zum Ausdruck zu verhelfen. Anders gesagt, für den mythologischen Menschen gibt es immer zwei Seiten; in diese Welt zurückzukehren bedeutet gleichzeitig die Rettung des Menschen und die Furcht vor dem Untergang. Sich im Drachenpalast niederzulassen ist für Urashima Tarō als Mensch sein Glück und auch sein Unglück. Demnach muss auch das Verlassen [dieses Ortes] diese zwei Seiten in sich haben. Wie im Gedicht „Im Traumrauch aus dem Traum erwachen / ein Traum im Wachzustand *tamatebako*“, ist es das einzig Mögliche, dass man, ohne eines von beiden zu erfassen, sich ständig im Kreis dreht. Auch wenn natürlich zuletzt der Tod des physischen Körpers dem ein Ende setzt, gibt es kein Entrinnen, hat doch auch der Tod an und für sich wiederum die zwei Seiten: Rettung und Fluch. (Kawamura 1991: 432)

In diesem Kapitel werden die Szenen behandelt, die inhaltlich der mythologischen Ebene zugeordnet werden können. Diese umfasst Schilderungen der mythologischen Rollenspiele von Mayuko mit den Nachbarsjungen Ton und Haku sowie die Diskussion über mythologisch-historische Themen.

¹⁴³ According to the *Kojiki*, Amaterasu's servant, the heavenly weaving maiden, was surprised and stabbed herself in the genitals with the loom's shuttle, thus dying. According to the main text of the *Nihon shoki*, Amaterasu injured herself with the shuttle; and according to an alternate version related by the *Nihon shoki*, Wakahirume fell from the loom, wounded herself with the shuttle, and died. (Matsumura 1998: 57)

Dabei wird zunächst auf die zugrunde liegende Geschichte der Mythologie Bezug genommen und davon ausgehend die Personenkonstellation innerhalb und ausserhalb des Spiels herausgearbeitet. Die mythologische Ebene transportiert eine zusätzliche Nuancierung und erlaubt Rückschlüsse auf die Beziehungen der Protagonisten. Es wird analysiert, wie diese Konstellation in den mythologischen Rollenspielen die aktuellen Verhältnisse unter den Protagonisten spiegelt bzw. erweitert.

Die mythologischen Rollenspiele

In ihrer Freizeit spielte Mayuko mit den benachbarten Brüdern Ton und Haku ein Rollenspiel, das sie Susanoo-Spiel (*Susanoo-gokko* スサノオごっこ) nannten. Bei diesem Spiel, das sich die Kinder selbst ausgedacht hatten, spielten sie Szenen und Geschichten aus der japanischen Mythologie nach. Die Erzählungen um die Sonnengottheit Amaterasu und ihren ungestümen Bruder Susanoo no mikoto gehören zu den bekanntesten der japanischen Mythologie¹⁴⁴.

Eine beliebte Geschichte ist dabei diejenige, in welcher der Sturmgott Susanoo die Prinzessin Kushinada 櫛名田姫¹⁴⁵ aus der Gefangenschaft des achtköpfigen Ungeheuers Yamata no orochi 八岐大蛇 befreit. Er macht es mit Sake¹⁴⁶ betrunken und schlägt ihm dann im Schlaf seine Köpfe ab. Im Bauch des getöteten Ungeheuers findet Susanoo das Schwert Kusanagi¹⁴⁷ und überreicht es seiner Schwester Amaterasu als Versöhnungsgeschenk. Im folgenden Ausschnitt aus einem Gespräch zwischen Mayuko und Haku wird das Spiel beschrieben:

„Wer hat sich eigentlich das Susanoo-Spiel ausgedacht?“

„Das war doch mein grosser Bruder. Zu Beginn der Kriegshandlungen zwischen China und Japan¹⁴⁸ musste mein grosser Bruder Unterricht in

¹⁴⁴ Die Annahme, dass die Sonnengöttin Amaterasu das Hauptthema der Mythologie und somit auch der japanische Kern von Motiven sei, welche vom Festland übernommen worden waren, ist auf Motoori Norinaga (1739-1801) und die von ihm mitbegründete Kokugaku-Schule zurückzuführen. „[...] his work stands as an early Japanese attempt at textual analysis in order to probe primitive roots.“ (Picken 1994: 65, vgl. auch Grayson 2002)

¹⁴⁵ Kushinada-hime war die Tochter des Ashinazuchi und Tenazuchi aus Izumo.

¹⁴⁶ Den er bei dieser Gelegenheit noch ganz nebenbei erfunden haben soll!

¹⁴⁷ Neben den Krummjuwelen *Yasakani-no-magatama* und dem Spiegel *Yata-no-kagami* gehört das Schwert *Kusanagi-no-tsurugi* zu den drei kaiserlichen Regalia. Der Spiegel *Yata-no-kagami* war es übrigens, in dem sich die Sonnengöttin Amaterasu Ōmikami erblickt haben soll, als sie durch den erotischen Tanz, mit dem Ame no uzume no mikoto die Götterschar zum Lachen gebracht hatte, aus der Höhle hinausblickte. Dorthin hatte sie sich zurückgezogen hatte, nachdem Susanoo einen Tabubruch begangen hatte.

Kendō nehmen. Das Susanoo-Spiel sei eine gute Übung fürs Kendō, sagte er.“

Haku umkreiste als achtköpfiges Ungeheuer Yamata no orochi die an einen Stuhl gefesselte Mayuko, welche die Prinzessin Kushinada spielte, und biss in ihre Schultern und Oberschenkel. Wenn er dann betrunken vom Sake tief schlafen sollte und die Augen öffnete, wurde Ton wütend.

„Aber ich wusste, dass du geguckt hattest“, sagte Mayuko.

Mayuko schaute von Stuhl aus ruhig zu, wenn Susanoo mit der Riesenschlange kämpfte und sie wild tobend mit dem Bambusschwert in Stücke zerriss.

„Eigentlich war ich ja derjenige, der ihm gesagt hatte, das Susanoo-Spiel wäre eine gute Übung fürs Kendō“, korrigierte Haku.

「スサノオごっこを考えついたのは誰なの」

「兄貴だよ。日支事変が始まって、兄貴はあの頃、剣道を習わせられていただろう。スサノオごっこは剣道の練習になるって言ったんだ」

八岐大蛇になった泊は椅子に縛られた櫛名田姫の万有子のまわりをぐるぐるまわって、彼女の肩や腿に咬みついた。そして酒を飲んでぐうぐう寝るとき、目を開けていると、沌が怒るのだった。

「でも、あたし、あなたが薄眼をあけて見ているのを知っていたわ」万有子は言った。

万有子はスサノオが八岐と闘い、太あばれにあばれながら八岐が竹刀でずたずたに斬りさかれるのを椅子の上でゆっくりと見物していた。

「スサノオごっこは剣道の練習になるって教えてやったのは、ほんとうはぼくだけどね」泊は言い直した。(Ōba 2004a: 16)

Das Spiel der Kinder verlief nach genauen Regeln und Rollenzuschreibungen. Während Ton stets die Heldenrolle übernahm, verkörperte Haku das Ungeheuer, das sich besiegen lassen musste. Mayuko kam die Rolle der Prinzessin zu, die gerettet werden musste. In dieser Konstellation befreite Susanoo/Ton die Prinzessin Kushinada/Mayuko vom bedrohlichen Eindringling Yamata no orochi/Haku. Als dem ältesten Sohn stand ihm die kriege-

¹⁴⁸ Ōba verwendet hier den veralteten Ausdruck *Nisshi-jihen* 日支事変, der heute aus zweierlei Gründen problematisch ist. So ist die Verwendung des Schriftzeichens *shi* 支 auf die Verwendung der verächtlichen Bezeichnung *Shina* 支那 für China anstelle der korrekten, an die chinesische Schreibweise *Chūgoku* 中国 angelehnten Umschreibung, zurückzuführen. Die an die europäische Aussprache angelehnte Bezeichnung *Shina* ist heute nicht mehr gebräuchlich und wird von neueren Lexika wohl aus Gründen der *political correctness* nicht mehr aufgeführt (z.B. Online-Daijirin 2006). Zum Zweiten bedeutet *jihen* 事変 übersetzt „Zwischenfall“ und wird heute als unangemessener Euphemismus empfunden.

rische Rolle zu, das Nachbarmädchen Mayuko zu beschützen.¹⁴⁹ Übertragen verteidigte Ton Mayuko auch von Hakus körperlicher Annäherung und stellte sich sozusagen als Hüter der Moral zwischen die beiden.

Ebenfalls nachgespielt wurde das Motiv des Geschwisterpaars Susanoo und Amaterasu. Auch hier spielte Ton den gewalttätigen Susanoo, und Mayuko übernahm den Part der Sonnengöttin Amaterasu:

Am liebsten spielte Ton das Susanoo-Spiel. Mayuko musste die Rollen der durch Susanoo gewalttätiges Benehmen in Bedrängnis geratenen Sonnengöttin Amaterasu Ōmikami übernehmen, oder die der Weberin, die vor Schreck über die von Susanoo hingeworfene Haut eines lebendig gehäuteten Pferdes stirbt. Viel später verspürte Mayuko einen dunklen Schrecken, als sie las, dass die Weberin sich das Webschiffchen in die Scheide gestossen hatte und daran gestorben war.

沌が一番気に入っていたのはスサノオごっこで、万有子はスサノオの乱暴に困り果てる天照大神や、スサノオが投げ込んだ生きた馬の皮に驚いて死んでしまう機織女の役もしなければならなかった。ずっと後になって機織女が梭で陰を突いて死んだという書物の中の言葉に万有子は暗い驚きを感じた。(Ōba 2004a: 12)

An den erotische Unterton aus dem obigen Zitat schliesst sich hier eine weitere Komponente an.¹⁵⁰ Zum einen vertieft sich die Bindung zwischen Ton und Mayuko; Hakus Rolle in diesem Spiel wird nicht erwähnt. Zugleich aber liefert Susanoo seine Schwester-Gemahlin durch sein Gebaren dem Tod aus.

Auch im Erwachsenenalter finden die Rollenspiele ihre Fortsetzung, denn Ton bittet Haku ein Drehbuch zu schreiben, in dem er und seine jetzige Frau Mayumi die Rollen von Susanoo und Kushinada übernehmen werden (ebd.: 144). Haku fühlt sich unwohl dabei, und auch Mayuko hat das Gefühl, dass Tons Frau Mayumi sie nicht besonders gut mag. Sie versuchen Ton zu überzeugen, er solle das Drehbuch selbst schreiben. Obwohl Mayuko etwas Mitleid verspürt mit dem abgewiesenen Ton, genießt sie das komplizenhafte Gefühl mit Haku (ebd.: 147). Der Gedanke, dass sich Haku durch Mayumi allenfalls inspiriert fühlen könnte, weckt bei Mayuko eine Erinnerung an ihren verstorbenen Mann, der offen für Mayumi geschwärmt hatte, als diese noch als Barhostess arbeitete:

¹⁴⁹ Viele Jahre später spielte Mayukos Tochter Maeko mit dem Nachbarsjungen, Hakus Sohn Ryū, das Katzen-Spiel, bei dem eines der Kinder die Rolle der Katze Tora einnahm und vom anderen Kind versorgt werden musste.

¹⁵⁰ Vgl. hierzu die Beschreibung des Tigerchen-Spiels (*tora-gokko* トラごっこ) von Mayukos Tochter Maeko und Hakus Sohn Ryū (Ōba 2004a: 27).

Dann erinnerte sie sich, wie abweisend ihr Mann vor langer Zeit von Mayumi behandelt worden war und wurde traurig. Dies war nicht etwa eine Feindseligkeit, die sie gegenüber Mayumi hegte, sondern ganz im Gegenteil ein **Gefühl von Einsamkeit und Verlassenheit**, als gäbe es keinen Unterschied mehr zwischen dem anderen und sich selbst.

Sie dachte, dass sie dem übergangenen Ton die Hand reichen wollte, aber in diesem Fall musste sie zu Haku halten und war irritiert darüber, dass Mayumi nicht etwas mehr mit Ton kokettierte. [...], übertrug sich Tons Einsamkeit auf sie.

そして、ずっと昔、まゆみにそっけなくあしらわれていた夫のことなども思い出し、切ない気分だった。それは自分がまゆみに対して敵意めいたものを持っていることとは裏腹に、他人と自分の区別のつかなくなってしまうような**寂寥感**だった。

彼女はとり残されたような顔をしている沌に手を貸してやりたいと思ったが、こんな場合やはり泊に加担するしかなく、せめて、まゆみがもっと沌に媚を売ればよいのにと苛々した。 [...], 沌の孤独が伝わって来た。 (Ōba 2004a: 147)

Am Abend nach diesem Treffen gibt es einen starken Taifun und rüttelt am alten Haus. Mayuko schmiegt sich die ganze Nacht an Haku (ebd.: 149). Aus dem obigen Abschnitt wird erkennbar, welch starke emotionale Bindung zwischen den Protagonisten auch als Erwachsene existieren. Diese entstehen nicht neu aus den Begegnungen im Erwachsenenalter, sondern werden evoziert durch Anspielungen, die Erinnerungen an die Kindheit enthalten.

Welche Rückschlüsse erlaubt die Konstellation der Protagonisten in den mythologischen Rollenspielen auf die Beziehung zwischen Mayuko, Ton und Haku in der Primärerzählung? Um diese Frage zu beantworten soll eine weitere Episode beigezogen werden, in welcher die Verbindungen zwischen den Protagonisten und die Beziehungen der Figuren aus den mythologischen Überlieferungen miteinander verknüpft sind.

Im fünften Kapitel von *Katachi mo naku*, das in der Vergangenheit spielt, erzählt Mayuko als Mädchen Haku die Geschichte von zwei Brüdern aus dem *Kojiki* (vgl. Ōba 2004: 19f). Der ältere, Ōsazaki no mikoto オオサザキノミコト, war ein mächtiger Tennō. Unter dem Namen Nintoku Tennō 仁徳天皇 regierte er das Land. Er hatte von der schönen Metori no ōkimi gehört und beauftragte seinen jüngeren Bruder Prinz Hayabusawake no mikoto ハヤブサワケノミコト sie an den Hof zu bringen. Doch Metori no ōkimi fürchtete sich vor der Eifersucht der Hauptfrau Iwa no hime no mikoto, und sie lehnte ab. Statt dessen heiratete sie Hayabusawake no mikoto. Voller Zorn tötet Ōsazaki no mikoto die beiden, auch um die Ehre seiner Hauptfrau zu retten, für die Metori no ōkimis Abkehr von ihrem Mann eine noch grössere Ehrverletzung bedeutete als die Tatsache, eine weitere Ne-

benbuhlerin an der Seite ihres Mannes zu wissen. Mayuko ist fasziniert von Iwa no hime no mikoto. Haku hingegen bezeichnet ihr Verhalten als hysterisch. Schliesslich heisst es:

Haku mochte wohl keine der beiden Frauen, jedenfalls heiratete er nicht Mayuko, sondern eine andere Frau. Bestimmt wollte er nicht von seinem grossen Bruder Ton getötet werden.

泊はどちらの女も嫌いだったのか、万有子ではないべつの女と結婚した。きっと兄の沌に殺されたくなかったからだろう。(Öba 2004a: 21)

Die Dimension der Rivalität zwischen den Brüdern tritt nun deutlich hervor. So war es stets der Ältere, dem die Siegerrolle und der Platz an Mayukos Seite zukam. Nun ist aber der jüngere Bruder nicht mehr der Verlierer. Mayuko hat an seine Seite gewechselt, an die Seite des Zwischenweltlichen und Bedrohlichen. Auch Mayuko lebt nicht mehr in den herkömmlichen Rollenkonstellationen und ist somit kein Teil mehr von Tons imaginärer Welt als Nachfolger des Hausvorstands. Der Krieg hat die Möglichkeit eines traditionellen Erbes verunmöglicht; aber auch gesellschaftliche neue Lebensmöglichkeiten für Ton geschaffen, sich unabhängig von konventionellen hegemonialen Vorstellungen zu verwirklichen. Die Konstellation in dieser Geschichte ist identisch mit derjenigen zwischen den Protagonisten der Dreiecksbeziehung: Während auf der einen Seite der ältere Bruder Ton, der jüngere Bruder Haku und Mayuko stehen, finden sich in der Geschichte der ältere Bruder Ōsazaki no mikoto, der jüngere Bruder Hayabusawake no mikoto und – zwei gänzlich verschiedene Frauenfiguren. Auch die Charaktere der Metori no ōkimi und der Iwa no hime no mikoto liefern Aufschluss über Mayukos Gefühle für die beiden Brüder.

Ōsazaki no mikoto, der bereits mit Iwa no hime no mikoto sowie mit zahlreichen anderen Frauen verheiratet ist, bittet seinen jüngeren Bruder, ihm Metori no ōkimi zu bringen, damit er auch sie zu seiner Frau machen kann. Metori no ōkimi jedoch ist vom Charakter der Iwa no hime no mikoto angewidert. Indem sie sich dem jüngeren Bruder Hayabusawake no mikoto hingibt, kann sie nicht mehr die Frau von Ōsazaki no mikoto werden. Der Entscheid für Hayabusawake no mikoto ist folglich pragmatischer Natur und hat nichts mit Liebe oder Empfindungen für einen der beiden Brüder zu tun. Diese Interpretation nimmt die Haltung Mayukos und Hakus in ihrer späteren Beziehung vorweg. Zugleich könnten die beiden Frauenfiguren als zwei Aspekte in Mayukos Empfinden gelesen werden, die neben der passiv-ruhigen Lebensgestaltung auch Momente heftiger Eifersucht erlebt.

Beim Gespräch über ihre verstorbenen Ehepartner erinnert sich Haku an die Rollenspiele und kommentiert dies folgendermassen:

“Du hattest mir einmal die Geschichte von Ōsazaki no mikoto und Hayabusawake no mikoto erzählt. Ich fand Metori no ōkimi eine ziemlich dumme Frau. Sie hat sich selbst und den Mann getötet.

Nukata no ōkimi war klüger. Sie ging hin und her zwischen den Männern und gab ihnen keinen Anlass zum Streiten.“

「きみは昔、オオサザキノミコトとハヤブサワケノミコトの話をしたことがあっただろう。メトリノオオキミという女はバカな女だと思ったよ。自分も男も殺してしまった。

スカタノオオキミの方が頭がよい。男たちの間を往ったり来たりしてその男たちに喧嘩させなかった」 (Ōba 2004a: 48)

Durch die Schilderungen auf mythologischer Schicht also wird die Beziehung zwischen Mayuko und Ton auf einer weiteren inhaltlichen Ebene miteinander verknüpft und dadurch nuanciert.

Zugrunde liegende Erzählungen aus dem *Kojiki*

Die Geschichte von Yamata no Orochi (*Yamata no orochi-shinwa* 八岐の大蛇神話) wird den Izumo-Mythen¹⁵¹ zugeordnet (vgl. Antoni 2005a, 2005b). Die zentrale Figur dieses Mythenkreises ist der Sturmgott Susanoo, und in einem späteren Teil sein Nachkomme Ōkuninushi¹⁵², der „Herr des Grossen Landes“. Auch der kleine Gott Sukunabikona 少彦名毘古那 ist hier angesiedelt. Im Gegensatz zu den Mythenzyklen, die vor allem die Traditionen des Kaiserhauses überlieferten, finden sich in den Izumo-Mythen „Hinweise auf heterogene, insbesondere koreanische Ursprünge von Teilen der japanischen Mythologie, etwa in der ausgeprägten Zuordnung einer der Hauptgottheiten Izumos, Susanoo no mikoto, zum Kontinent“ (Antoni 2005a: 14) (vgl. auch Naumann 1996: 123).

Der lokalen Zuordnung Susanoos zum Gebiet Izumo steht die zum Gebiet um Ise gehörende Amaterasu-Linie gegenüber. Während sich Izumo, die Heimat der *Kunitsukami* (Irdische Gottheiten) in der gegenwärtigen Shimane-Präfektur an der dem Festland zugewandten Westküste befindet, liegt die Heimat der *Amazukami* (Himmliche Götter) an der dem Pazifik zugewandten Ostküste in der gegenwärtigen Shimoda-Präfektur¹⁵³.

¹⁵¹ Die Izumo-Mythen bilden einen eigenen Zyklus in den klassischen Überlieferungen *Kojiki* und *Nihon shoki* und heben sich deutlich ab von den so genannten Yamato- und Tsukushi 筑紫-Zyklen, welche hauptsächlich die Tradition der kaiserlichen Familie behandeln (vgl. Antoni 2005b: 4f, Antoni 2012).

¹⁵² Auch Ōnamuji 大穴持, Ohomono-nushi 大物主 no kami, Kunitsukuri Ohonamuchi no mikoto, Ashihara no Shikowo, Yachihoko no kami, Ohokunitama no kami, Utsushikunitama no kami. Insgesamt 181 Kinder, alles Gottheiten. (Vgl. Antoni 2005b: 6, Fussnote 18)

Doch nicht nur in historisch-allegorischer Hinsicht präsentiert sich die Izumo-Religion als eigenständig im Kontext der frühen japanischen Religionsgeschichte. Eine ganze Reihe von Indizien und Textbelegen weist auf die engen Kontakte hin, welche die Region und Religion Izumos zu den kontinentalen – China und Korea –, sowie den insularen Bereichen Ost- und Südostasiens aufweist. Dieser Befund wird eindeutig auch durch die neuere archäologische Forschung bestätigt. Ebenso zeugt auch die geistige Kultur von einer engen Bindung Izumos an den kontinentalen Raum. Eindeutig ist die Verbindung beispielsweise zur taoistischen Tradition, wie insbesondere aus den Forschungen Nelly Naumanns ersichtlich wurde, doch finden sich auch tiefe Verbindungen zu den mythischen und religiösen Konzepten Südostasiens. Hier sind Übereinstimmungen und Glaubensvorstellungen des insularen Raumes (Indonesien) und der Ryūkyū-Inseln nachweisbar, welche den Izumo-Kulturkreis eng an die sogenannten südlichen, bzw. südostasiatischen Komponenten der archaischen Kultur Japans anbinden. (Antoni 2005a: 16)¹⁵⁴

Izumo steht [...] symbolisch für einen deutlichen Gegenentwurf zum japanischen Zentralismus, nachweisbar bereits in der Frühgeschichte des Landes, erkennbar an Mythen und Sagen. Es war der mythische Begründer der Izumo-Kultur, Susanoo no mikoto, der als der „fremde Bruder“ der Sonnengöttin und späteren Ahnin des Kaiserhauses, Amaterasu ōmi-

は

いつく

¹⁵³ 天神者、伊勢、山代鴨、住吉、出雲国造 斎 神等は也。地祇者、大神、大倭、葛木鴨、出雲大汝神等は (Öbayashi 1997: 22).

¹⁵⁴ Gegenwärtig findet Japan eine Selbstinszenierung und Selbstexotisierung als „das andere Japan“ einerseits „im Kontext eines ausgeprägten Identitäts- und Standortdiskurses“, andererseits als Projektionen, die „als Standortmassnahme den innerjapanischen Tourismus [zu] stimulieren“ (Antoni 2005a: 16f) statt. So wird diese „archaic religiousness, which appears to us modern humans as mysterious and exotic“ (Antoni 2005b: 15) zu einem Relikt aus einer anderen Welt, in der „our perception of ‚the other‘, which is so often much more colorful than the uninspiring, ambivalent and contradictory nature of reality“ (Antoni 2005b: 14), diese Sehnsucht nach einem archaischen, exotischen Anderen also, in- und ausserhalb Japans gleichermaßen befriedigt.

„It shows that the strenght of the image of ‚Izumo‘ is unbroken in present-day Japan, which in many respects seems to turn to an intellectual nativism again.“ (Antoni 2005b: 16)

kami, für seine Unbotmässigkeit nach Izumo verbannt wurde und dort die Linie der „Irdischen Gottheiten“ begründete. (Antoni 2005a: 19)

Auch in *Katachi mo naku* steht die Region Izumo, bzw. was mit ihr im Kontext steht, für das Andere. So wird der Sturmgott Susanoo, den Ton in den Rollenspielen verkörpert, der Region Izumo zugeordnet. Kein Zufall ist es wohl, dass auch Tons Frau Mayumi aus Matsue in der Nähe von Izumo stammt und aus Mayukos Perspektive als „Mayumi mit den Gesichtszügen wie einem Mischling“ (Öba 2004a: 86) und „Schauspielerin mit den Gesichtszügen wie einem Mischling“ (Öba 2004a: 92), also ausländisch aussehend, beschrieben wird.

Haku verkörpert in diesem Spiel entweder das Ungeheuer Yamata no orochi oder die kleinen Schöpfergottheit Sukuna Bikona¹⁵⁵, während Ton die Rolle des ungestümen Gottes Susanoo no mikoto spielt. Die inhaltlich-thematische Ebene der Mythologie findet sich auch in der metadiegetischen Binnenerzählung Suzumushi, in der die kindlichen Spiele aus der Phantasie eines erwachsenen Erzählers reflektiert werden.

Gender-Aspekte in der mythologischen Ebene

In ihren Kinderspielen stellen die Protagonisten Mayuko, Ton und Haku Szenen aus der Mythologie nach und schlüpfen dabei in die Charaktere der mythischen Gestalten. Während Mayuko die weiblichen Rollen übernimmt, teilen sich Ton und Haku die männlichen Parts. Dabei übernimmt der ältere Bruder Ton die Rolle von Susanoo no mikoto¹⁵⁶. Während Ton die Verkörperung desjenigen Gottes übernimmt, der die meisten männlichen Attribute hat, übernimmt Haku diejenigen Figuren, deren geschlechtliche Zuordnung schwieriger fällt. Da ist zum einen das achtköpfige Ungeheuer Yamata no orochi, aber auch Sukuna Bikona.

¹⁵⁵ Sukuna Bikona 少名毘古那 ist eine winzig kleine Gottheit, die Ōkuninushi als Gefährte zur Seite gestellt wird. „Die Geschichten zu seiner Herkunft sind unterschiedlich: Einmal ist er der verloren geglaubte Sohn des himmlischen Ahnengottes Takamimusubi 高皇産靈尊, einmal eine Art *alter ego* von Ōkuninushi.“ (Scheid 2009)

¹⁵⁶ Susanoo wird mit Izumo in Verbindung gebracht; auch Tons spätere Frau Mayumi stammte aus Izumo.

Haku 泊	Mayuko 万有子	Ton 沌
	Amaterasu Ōmikami (Sonnengöttin)	
	Weberin	Geschwister
Yamata no Orochi (Ungeheuer)	Prinzessin Kushinada	Susanoo no mikoto (Sturm-gott)
	rettet	tötet
Tenchi Tennō (Ōo-Ama)	Nukata no Ōkimi	Tenmu Tennō (Naka no Ōe)

Das Muster der Dreiecksbeziehung zwischen Mayuko, Haku und Ton, findet sich auch in der mythologischen Ebene und der eingebetteten Erzählung *Suzumushi* wieder.

Mayuko und Haku beginnen eine „freie“ Art des Zusammenlebens, nachdem ihre beiden Ehepartner bei einem gemeinsamen Unfall ums Leben gekommen sind. Der Unfalltod der beiden bringt ihre Affäre ans Licht, die sie lange geheim geführt hatten. Interessanterweise waren gerade zu ihren Lebzeiten Hakus Frau und Mayukos Mann diejenigen, die streng über die moralischen Werte wachten und sogar eine Mauer errichten liessen zwischen den beiden Grundstücken, damit die Kinder nicht mehr miteinander „verdorbene“ Spiele spielen konnten. Der institutionelle Rahmen der Ehe gibt nicht nur keine Gewähr auf ein gemeinsames Leben, sondern erweckt sogar den Anreiz, ihn zu hintergehen. Diesen Aspekt malt Haku in seiner Erzählung *Suzumushi* bis ins äusserste pornographische Detail aus. Die gemeinsame Freude, eine gesellschaftlich legitimierte Form zu hintergehen, fehlt der späteren Beziehung zwischen Mayuko und Haku gänzlich. Sie haben eine formlose Form (*katachi mo naku*) des Zusammenlebens gefunden, in der auch genügend Raum ist für die Einsamkeit und die Leere, die das menschliche Leben durchdringen:

Mayuko hatte nicht vor, Haku zu heiraten. Auch wenn man verheiratet ist, denkt doch jeder an etwas anderes oder möchte an etwas anderes denken. Genügte es nicht, jemanden vom anderen Geschlecht zu haben, an dem man sich anschmiegen konnte, wen man sich einsam fühlte? [...] Wenn man sowieso nicht alleine leben konnte, käme es schliesslich sowieso auf das gleiche heraus wie eine Ehe. Es kam ihr aber immer noch

besser vor, als, weil man verheiratet war, der irrigen Vorstellung zu verfallen, man sei das Opfer des Partners, oder ständig aus einem Pflichtgefühl heraus Unmögliches zu versuchen.

Haku, der sich ständig seltsame Sachen ausmalte und niederschrieb, war auf eine Art geisteskrank. Doch er passte zu Mayuko, die sich nur auf psychischer Ebene für etwas interessierte, **das sich formlos in ständiger Verwandlung befand**. Es kam ihr vor, als wäre sie neben einem unschuldig spielenden Kind.

万有子は泊と結婚しようとは思わなかった。結婚しても、人はそれぞれにべつのことを考えるであろうし、考えたいものだろう、ときどき寂しくなったり寄り添っていい異性があればそれでいいと思った。 [...]

どっちみち独りで生きていけないなら、事実は結婚と同じことになるであろうが、それでも結婚しているために、自分は相手の犠牲になっていると被害妄想に陥ったり、義務感にかられて不可能なことを無理してやったりするよりはよいように思えた。

妙なことを次から次に想い描いて文章をつくっている泊は一種の精神病のようなものだが、精神にかかわっているだけ、**形のない変幻するもの**にしか興味のない万有子の性に合っていた。無心に遊んでいる子供のそばにいるような気がする。(Ōba 2004a: 135)

Die Erzählung *Katachi mo naku* kann als Versuch gelesen werden, mögliche Formen der Partnerschaft auszuloten. Das Ideal einer Harmonie der Leere, das Ōba hier in den Grundzügen darstellt, droht mit der sozialen Realität zu kollidieren. So ist zum Beispiel Mayuko niemals ganz frei von Besitzansprüchen und kann auch die Eifersucht auf Hakus frühere Frau nicht bannen.

Dennoch stellt Ōba in diesem Paar eine Annäherung an dieses Ideal dar, indem sie nicht nur Mayuko zu Wort kommen lässt, sondern auch Hakus eigener Vorstellungswelt Raum gibt durch die eingeschobene Erzählung *Suzumushi*. Nicht das institutionalisierte System der Heirat, sondern:

eine Beziehung also, in der man sich gegenseitig als freie Wesen anerkennt und gelegentlich zusammen die Einsamkeit vertreiben kann, das ist die gegenwärtig denkbare natürliche Beziehung zwischen Mann und Frau. Diese entsteht nicht durch das System der Heirat, sondern indem man „ohne Form“ lebt. Und die Betroffenen müssen die „Einsamkeit“¹⁵⁷ der Existenz ertragen. (Egusa 2001: 246)

¹⁵⁷ Im Original stehen die beiden Schriftzeichen aus dem Titel kombiniert und mit den Furigana „*sabishisa*“
さびしさ

als Lesung: 「寂寥」. Diese Schreibweise impliziert also auch die ursprüngliche, über die Einsamkeit hinausgehende Bedeutung, die im Titel mitschwingt.

Es ist nicht die Form, die das Zusammenleben von Mann und Frau ermöglicht, sondern die gegenseitige Akzeptanz der Dinge und eine realistische (nicht moralisch überhöhte) Einstellung gegenüber der gegenseitigen Fremdheit und Einsamkeit.

Dieser Darstellung einer Möglichkeit der Koexistenz der Geschlechter liegt, wie auch das Zitat aus dem Titel bereits antönt, eine Lebensauffassung zugrunde, die sich im Taoismus findet: Indem der natürliche Lauf der Dinge, das Selbst-Sein (*shizen* 自然) zugelassen (und belassen) wird, entsteht ein Einklang des Menschen mit der ihn umgebenden Ordnung. Und diese Einheit ist es wohl gerade, was die Akzeptanz des gegenseitigen Alleinseins erst ermöglicht und ertragbar macht.

6.2.4.3 Eingebettete Erzählung: *Suzumushi*

Im letzten Drittel von *Katachi mo naku* findet sich eine eingebettete Erzählung mit dem Titel *Suzumushi* 鈴虫 (Glöckchengrille). Diese von Haku verfasste Kurzgeschichte ist eine Erzählung in der Erzählung, in der aus der Perspektive einer weiblichen Protagonistin (*watashi* 私) erzählt wird.

Im Rahmen der Erzählung *Katachi mo naku* wird die von Haku verfasste Kurzgeschichte *Suzumushi* von Mayuko gelesen. Der Leser befindet sich sozusagen in einer von Ōba erzeugten künstlichen Schlaufe, wenn er durch die Perspektive von Mayuko einen vom Protagonisten Haku verfassten Text liest, dem eine mündliche Erzählung Mayukos zugrunde liegt.

Die erotische Geschichte *Suzumushi* wurde aufgrund ihrer pornographischen Schilderungen auch kritisiert, da sie einigen Kritikern zu anstößig war.

An einer Hochzeit begegnen sich die Ich-Erzählerin (*watashi* 私) und der Mann wieder, mit dem sie eine Affäre hatte. Er (*kare* 彼) ist ein Schulfreund ihres Mannes (*otto* 夫) und ebenfalls mit seiner Frau (*tsuma* 妻) anwesend. Schon seit dem ersten Treffen hatte sich *watashi* von diesem Mann angezogen gefühlt, und nach vielen Jahren verführte sie ihn zu einem erotischen Treffen in einem Hotel, in dem sie beide als Hochzeitsgäste zur anschließenden Zeremonie geladen waren. Ohne viele Worte kam es zum Sex. Danach führte der Mann eine stimulierende Vorrichtung in *watashi* ein. Wortlos tranken sie zusammen Whisky:

Währenddessen redeten wir kaum. [...] In diesem Verhalten lag ein Gefühl der Einsamkeit, als würde man in die Gletscherspalte eines Eisberges am Südpol hineinblicken. Ein Gefühl, als ob das Alltägliche verschwunden sei, als ob alles angehalten hätte. Alle Erinnerungen flackerten in diesem Eismeer auf, völlig losgelöst von mir selbst.

その間中、私たちはほとんど何も喋らなかった。[...] そういう行為には、南極の氷山の割れ目を覗き込んでいるような寂寞感があった。日常性の失われた、全てのものが停止したような感じがあった。全ての記憶が氷の海の中で自分とはかかわりのないもののようによらめいていた。(Öba 2004a: 108)

Anschliessend begeben sie sich einzeln zur Hochzeitsfeier, die sie zusammen mit ihren Ehepartnern besuchen. Die Ich-Erzählerin hält sich an ihrem Mann fest und geniesst die ekstatische Lust, der sie durch die Vorrichtung ausgeliefert ist.

Zum Zeitpunkt der Erzählung begegnen sich die Parteien wieder an einer Hochzeit. Beiläufig registriert *watashi*, dass auch *kare* anwesend ist. Wieder wird sie beim Betrachten dieses Mannes in einen Zustand der Erregung versetzt:

Sein Gesicht, als er an Kikukos Hochzeit teilnahm, war lebendig. Mich steckte diese Vitalität an.

Ich wollte um jeden Preis diese Vitalität ausdehnen.

Umso gefährlicher das war, desto mehr löste es in mir ein pulsierendes Gefühl aus, als ob alles möglich sei.

菊子の結婚式に参列している彼の顔は生きていた。そして私はその生气に感染したのだ。

私はその生气をどうしてもふくらませてみたくなった。

それは危険であればあるほど、何が起こるかわからないときめきを私の中に引き起こした。(Öba 2004a: 99)

Schon in einer früheren Begegnung hatte sich *watashi* von diesem Schulfreund ihres Mannes ähnlich angezogen gefühlt. Bei einem Besuch berühren sich ihre Knie unter dem Tisch. Weder *er* noch *watashi* machen Anstalten, ihr Knie wegzuziehen. Dies kommt *watashi* vor wie ein geheimes Zeichen, dass „mein **Verlangen** mit seinem übereinstimmt“ (*watashi no yokubō ga bukimi ni kare no sore ni ichi suru angō* 私の欲望が不気味に彼のそれに一致する暗合) (ebd.). Eine weitere Eigenschaft, die auf *watashi* anziehend wirkt, ist die ruhige Gelassenheit dieses Mannes. Anders als viele japanische Männer erzählt er ungezwungen von seiner Familie und es fehlt ihm die steife Art, mit der viele Männer gerade Frauen gegenüber ihre gesellschaftliche Position betonen müssten. Wie immer *watashi* auf seine Aussagen reagiert, er bleibt stets ruhig (*reisei* 冷静), irgendwie unberührt und strahlt Leichtigkeit aus (*nanigenai tanpakusa o hoji shitsuzuketa* 何げない淡泊さを保持しつつけた, S. 101). An einer anderen Stelle beschreibt *watashi*, dass die Ruhe (*shizukasa* 静かさ) dieses Mannes ihr gefällt. Sie vergleicht ihn mit einem Tier im

Wald, das mit leuchtenden Augen nach ihr ausspäht (S. 102). *Watashi* nimmt ein Verlangen wahr nach der Vitalität dieses Mannes und will sich diese zu eigen machen.

Gleichzeitig lässt Haku *watashi* kritisch über die gender-spezifischen Konsequenzen dieses Verlangens nachdenken:

Ich denke, die Männer, auch mein Mann, leben in ständiger Furcht davor, dass ihr primitives Verlangen sie in den gesellschaftlichen Selbstmord treibt. Und deswegen beruhigen sie sich damit, sich sich unter dem Namen der Freundschaft ihres stillschweigenden Abkommens zu vergewissern, dass das Verlangen unter Kontrolle bleibt. Aber keinen Augenblick lassen sie ihr Gegenüber aus den Augen, geschweige denn lieben sie es. [...]

Können sie sich wohl nicht einfach einzig an einer Frau festhalten, die ihrem unverhehlten Verlangen stand halten kann?

私は、夫を含めて、男というものは自分の原始的欲望が自分を社会的自殺に追い込む恐怖におびやかされているため、友情という名のもとに欲望の制御という暗黙の契約を相手に確認することで安心はしているが、片時も相手に気を許しているわけではなく、ましてや相手を愛することなど決してありはしないのだろうと思っている。 [...]

そして、彼らは、むき出しにした自分の欲望を受けとめてくれる女だけにしがみつくものではなかろうかと思っている。(Öba 2004a: 97)

Der Titel *Suzumushi* weckt zwei Assoziationen. Einerseits eine jahreszeitliche, denn diese Zykadenart lässt ihr Zirpen in der Nacht erklingen und gilt als Vorbote des kühleren Herbstes. Andererseits eine literarische, denn das 37. Kapitel des *Genji monogatari* trägt ebenfalls die Überschrift *Suzumushi*. In diesem Kapitel nähert sich Genji in einer Herbst-Vollmondnacht seiner ehemaligen Geliebten Onna San no Miya, obwohl diese Nonne geworden ist, um Genjis Zuneigung zu entkommen. Obwohl sie dem Hofleben entsagt, zeigt sie sich unterschwellig nicht gänzlich verschlossen für Genjis musikalisches und lyrisches Werben.

Der Autor der Binnenerzählung ist Haku. Somit ist der fiktive Autor von *Suzumushi* männlichen Geschlechts. Tatsächlich finden sich etliche Textstellen, in denen das fiktive *watashi* von *Suzumushi* über die japanischen Männer, die Rolle der Männer und ihre sozialen Eigenheiten nachdenkt. Die inszenierte Sicht ist weiblich, doch die Stimme vertritt die Reflexionen des männlichen Verfassers. Dieser Aspekt kann als Gemeinsamkeit mit anderen Werken gesehen werden, in denen sich Autoren in ihren Texten als schreibende Frau

ausgeben, bzw. sich als homodiegetische Erzählerin inszenieren. Diese Technik hat eine weit zurückreichende Tradition in der japanischen Literatur. Das bekannteste nach diesem Muster verfasste Werk ist das *Tosa nikki* 土佐日記 („Tosa-Tagebuch“, 935) von Ki no Tsurayuki, in dem er sich gleich in der Eingangssequenz als Frau zu erkennen gibt. Auch in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts wird dieses Verfahren angewendet, z.B. bei Dazai Osamu, der neben der Erzählung *Ohan* etliche Erzählungen aus der Perspektive einer Erzählerin verfasste.

Ōba unterwandert dieses Vexierspiel, indem sie als weibliche Autorin einen Protagonisten eine Erzählung aus der Sicht einer Ich-Erzählerin schreiben lässt. Dadurch wird der Rezeptionsprozess umgekehrt.

Während der Lektüre von *Suzumushi* hält Mayuko einmal inne und denkt über die Rolle des Autors nach:

Sie hatte ohne tief zu überlegen angenommen, dass Schriftsteller gleich denken würden wie die Protagonisten ihrer Romane, aber nun, da sie schon über zehn Jahre so gut wie zusammen lebten, bemerkte sie endlich, dass bei einem Schriftsteller der Teil, der nicht im Werk erschien, um einiges grösser war.

彼女は小説家というものは、自分の書いている小説の主人公の考えているようなことを考えているものだ単純に思っていたのだが、一緒に暮らしているといってもよい生活が十年以上も続いた今では、小説家といえど、作品にあらわれない部分のほうはずっと多いものだという事にやっと気づくようになった。(Ōba 2004a: 104f)

Sie vergleicht den Teil, der tatsächlich in einem Werk erscheint, mit der Spitze eines Eisberges, dessen über dem Wasser sichtbare Form keinerlei Rückschlüsse auf seine wirkliche Form und Grösse erlaubt. Doch ist der Teil, der ausgedrückt werden kann, eine konkrete Form des Denkens eines Menschen, dessen Bewusstsein grösstenteils zusammenhanglos (*toritomemonaku* とりとめもなく) und vage (*bonyari* ぼんやり) ist (ebd.). Die Verdichtung dieser Gedanken ist ein Akt des Kondensierens. Gleichzeitig enthält die Rolle des Autors die Aufgabe, die in formlosem Zustand existierenden Bilder und Ströme literarisch umzusetzen. Mayuko erzählt Haku gelegentlich Träume, die sie sich selbst ausgedacht hat. Nicht alles Erzählte muss dabei dem Erlebten entsprechen. Dieses Stilmittel findet sich auch an anderen Textstellen, zum Beispiel in der Schilderung von Hakus erster Begegnung mit seiner verstorbenen Frau. Diese Verfremdung des tatsächlich Erlebten findet sich kristallisiert in der eingebetteten Geschichte *Suzumushi*.

Mehr als das tatsächlich Erlebte erlaubt die daraus entstandene, fiktive Geschichte einen Einblick in die betreffende Figur. Das tatsächlich Erlebte ist dabei in einem so hohen Masse subjektiv und einmalig, dass es nur durch die Fiktion möglich wird, diesen Fluss an einzelnen Stellen zu verdichten¹⁵⁸. Diese Auseinandersetzung mit Ōbas eigener Rolle als Schriftstellerin wird in Mayukos Überlegungen reflektiert. Auch das Rahmensetting von Mayukos Familie als Vertreter der Finanzwelt und Ton und Hakus Künstlerfamilie kann als Meta-Reflexion über die Bedeutung der Künstler in der Gesellschaft gelesen werden, seien es nun Schriftsteller (Haku), Schauspieler (Ton und Mayumi) oder Maler oder Geschichtenerzähler (Mayukos Grossonkel). Obwohl Mayuko nicht selbst schreibt, wird doch in der Erzählung *Suzumushi* die Bedeutung ihrer Anwesenheit in Hakus Schreibprozess angedeutet.

In der Analyse von *Katachi mo naku* konnte aufgezeigt werden, mit welchen narratologischen Strategien Ōba die Nuancierung und Verdichtung ihrer Texte entwickelt. Im Gegensatz zu früheren Erzählungen tritt die variable Figurenperspektive in den Hintergrund und wird durch ein differenziertes Gewebe thematisch-inhaltlicher Ebenen ersetzt, durch die sich der Erzählfluss hindurch bewegt. Die Ausgestaltung der einzelnen Protagonisten und Protagonistinnen durch Variationen ihrer selbst in den Parallelerzählungen der mythologischen Ebene, des Traums sowie der Binnenerzählung verleiht *Katachi mo naku* trotz starker Verdichtung eine luzide Leichtigkeit. Getragen von diesem Erzählstrom findet sich der Leser im Kosmos der Einsamkeit wieder, in dem die Dinge – auch die Genesung – ihren Anfang nehmen.

6.3 Zusammenfassung der Ergebnisse: WeltSchichten

Bei den im japanischen Sprachgebrauch eher ungewohnten Schriftzeichen des Titels *Katachi mo naku* 寂兮寥兮 handelt es sich um ein Zitat aus dem 25. Kapitel¹⁵⁹ des *Daode-*

¹⁵⁸ Verhältnis von Fiktion und Faktizität

¹⁵⁹ 有物混成、先天地生、寂兮寥兮、獨立不改、周行而不殆、可以為天下之母、吾不知其名、字之曰道、強為之名曰大、大曰逝、逝曰遠、遠曰反、故道大、天大、地大、人亦大、域中有四大、而人居其一、人法地、地法天、天法道、道法自然. (Mawang Dui-Manuskript)

Irgend etwas war formlos vorhanden / Vor Himmel und Erde geboren. / **In der Stille und der Leere**, / Unerschütterlich steht es für sich da. / Immer wiederkehrend ohne Unterlass. / Vielleicht ist es die Mutter des Kosmos. / Ich kenne nicht seinen Namen. / Nenne es den Weg. / Da ich kein besseres Wort weiss,

*jing*¹⁶⁰. Das *Daodejing* gilt als die grundlegende Schrift des Taoismus und wird dem chinesischen Gelehrten Lao zi¹⁶¹ zugeschrieben. Aufgrund seiner formellen und inhaltlichen Ausgewogenheit kann dem Text eine Nähe zum taoistischen Denken attestiert werden. Zumal ob der „Bedeutung des Taoismus und des abendländischen wissenschaftlichen Denkens für die japanische Literatur“ (Katō 1990: 27, vgl. auch Gebhardt 1996a).¹⁶² Zum Titel schrieb Ōba:

Die Stelle am Anfang dieser 25. Strophe hat mich gepackt: „Irgend etwas ist formlos vorhanden / Vor Himmel und Erde geboren / Ach Stille, ach Leere“. Die Vorstellung, dass vor der Entstehung dieser Welt alles ein formloses Chaos war, findet sich auch in der Schöpfungsgeschichte des *Kojiki*. Das westliche Denken, welches das „Nichts“ extrem fürchtet und in dem es für sämtliche Phänomene einen wissenschaftlich erklärbaren Grund gibt, kann diese Vorstellung nicht akzeptieren, doch für mich, die ich in Asien aufgewachsen bin, hatte sie stets etwas Vertrautes. Das Universum, das nicht mit „Nichts“, sondern mit Energie angefüllt ist, ist „Ach Stille, ach Leere“ (ob man es wohl als „still und leer“ lesen müsste?), und ich habe nach eigenem Gutdünken die Lesung *Katachi mo naku* (ohne Form und Gestalt) verwendet. Weil ich dachte, dies sei viel näher an Laozis Welt als „Einsamkeit und Verlassenheit“, habe ich die Zeile als Titel für meine Erzählung genommen. (Ōba 2004b: 152)

Und an einer anderen Stelle schreibt sie:

Das Zeichen *kei* 兮 wird in Japan heute nicht mehr verwendet. Es wird zwischen oder nach einzelnen Ausdrücken eingesetzt, und verstärkt und erweitert deren Aussage. Die sinojapanische Lesung wäre wohl *Seki-kei ryō-kei*. In alten Kommentaren heisst es, sowohl *seki* 寂 als auch *ryō* 寥

nenne ich es das Höchste. // Weil es das Höchste ist, dehnt es sich aus. / Es dehnt sich weit ins Jenseits. / Weit ins Jenseits gedehnt, kehrt es zurück. // Der Weg ist das Höchste; / Der Himmel ist das Höchste; / Die Erde ist das Höchste; / Der Herrscher ist auch das Höchste. / Dies sind die vier Höchsten im Universum. / Und der Herrscher ist nur einer von ihnen. / Die Menschheit folgt der Erde. / Die Erde folgt dem Himmel. / Der Himmel folgt dem Weg. / Der Weg folgt der Natur.“ (Übersetzung nach Lao zi 1994: Fünfundzwanzig)

¹⁶⁰ Japanische Umschrift: *Dōtokukyō* 道德經; deutsche Umschrift auch *Dao De Jing*, *Tao-te-ching*.

¹⁶¹ Pinyin: Lǎozǐ

¹⁶² In Japan lassen sich nach neueren Forschungen (vgl. Antoni 2012) schon sehr frühe taoistische Einflüsse nachweisen; bereits ab den ersten Kontakten mit dem Festland um ... Allerdings ist die Erforschung der frühen taoistischen Einflüsse aus verschiedenen Gründen ein Politikum und wird aus diesem Grund auch gegenwärtig nur behutsam vorangetrieben. Neben einer eigentlichen Durchmischung mit Elementen des esoterischen Buddhismus (Shingon, Tendai), sowie Astrologie und magischer Praktiken, die sich vor allem ab der frühen Heianzeit erkennen lässt, lassen sich auch taoistische Einflüsse auf die Niederschrift vor allem des *Kojiki* nachweisen.

seien etwas ohne Form (*katachi no nai* 形のない). Diese Empfindung muss irgendwann mit *sekiryō* 寂寥 (Einsamkeit, Verlassenheit) und *sabishii* 寂しい (einsam) bezeichnet worden. [...] Deshalb habe ich es gewagt, den originalen Schriftzeichen die Lesung *Katachi mo naku* beizugeben. (Ōba 1987b: 1008)

Obwohl es im gesamten Werk keinen direkten Verweis zum *Daodejing* gibt, finden sich Referenzen. So bemerkt Kawamura, dass die Namensgebung der Protagonisten Mayuko 万有子¹⁶³, Ton 沌¹⁶⁴ und Haku 泊¹⁶⁵ sehr aussergewöhnlich seien und die Namen ebenso gut aus den Schriften Laozis entnommen sein könnten (vgl. Kawamura 1991: 430). Weiter merkt er an:

Dieser Titel stammt ursprünglich von *Laozi*, aus der Strophe „Irgend etwas ist formlos vorhanden / Vor Himmel und Erde geboren / Ach Stille, ach Leere“. Kurz, er beschreibt das *Tao*, welches den Kernpunkt von Laozis Anschauung bildet; das absolute *Tao*, das verborgen ist in der relativen Wirklichkeit der Welt. Dass den chinesischen Schriftzeichen des Titels in Hiragana die Lesung *Katachi mo naku* (Ohne Form und Gestalt) beigelegt wird, deutet darauf hin, dass es sich um eine Existenz „vor Himmel und Erde“ handelt, also vor dem Zeitpunkt, als die konkrete Gestalt der Welt entstand. Es ist gut vorstellbar, dass die Verehrung für den Verfasser Laozi beteiligt ist an der Entscheidung für diesen Titel und die Setzung der japanischen Lesung für die chinesischen Schriftzeichen. [...] Dieses etwas „ohne Form und Gestalt“, das Himmel und Erde vorausging, wird hier angenommen als etwas, auf das die Intention des Werks abzielt (「かたちもなく」天地に先だってあるものが、そこで作の

¹⁶³ Mayuko 万有子 weckt lautlich eine Assoziation zu *mayu* 繭 (Kokon der Seidenraupe). An einer Stelle im Text wird die Geschichte eines Baumes vor dem Haus von Mayukos Grossmutter erzählt, der einmal über Nacht von Seidenraupen kahl gefressen worden war. Mayuko erinnert sich an das unheimliche Geräusch und an die beängstigende Gefräßigkeit der kleinen Raupen. Sie erzählt diese Geschichte Haku, und dieser ist fasziniert von diesem ungewöhnlichen Vorkommen von Lebewesen, die plötzlich auftauchen (*aru toki totsuzen, ijō hassei suru ikimono no hanashi* あるとき突然、異常発生する生き物の話). Mayuko denkt bei sich, in seinen Augen den Glanz der Freude an der Vernichtung (*hametsu o yorokobu hikari* 破滅を歓ぶ光) zu sehen (vgl. Ōba 2004: 61).

¹⁶⁴ Das für Tons Namen verwendete Schriftzeichen lässt an das Kompositum *konton* 混沌 (Chaos) denken, das den Zustand des Seienden beschreibt, bevor es verschiedene Formen annahm.

¹⁶⁵ Ebenso findet das Schriftzeichen für Haku kaum in Namen Verwendung. Die japanische kun-Lesung lautet *tomaru* 泊まる (übernachten, Anker legen). Einsilbige, in der sinojapanischen Lesung gelesene Schriftzeichen sind in Japan kaum gebräuchlich für Vornamen. Zudem enthalten die Namen beider Männer das Wasser-Radikal, welches häufig in den Namen von Daoisten vorkommt (für diesen Hinweis danke ich Marc Winter).

志向の向う先に想定されている。)。Anders gesagt ist dies das Chaos, weshalb es auch mit der Nicht-Ordnung (無秩序) zusammenhängt. Aber im Gegensatz dazu, dass diese gewöhnlichen sexuellen Ausschweifungen nicht mehr sind als die Nicht-Ordnung, das Gegenstück also zur Ordnung (秩序), ist dieses Chaos etwas, was vor dem Antagonismus (Gegenüberstellung) Ordnung versus Nicht-Ordnung (秩序対無秩序という対立) existierte, und enthält also in sich auch die Ordnung. Indem Mayuko und Haku ihrem Leben *sei* 生 (Sexualität *sei* 性) nachgehen, versuchen sie zu diesem Ursprungsort der in Himmel und Erde geteilten Existenz zurückzukehren. (Kawamura 1991: 430f)

Nimmt man die in der Erzählung dargestellte Beziehung zwischen Mayuko und Haku als den Versuch an, eine Art archaische, vorweltliche Beziehung zu zeichnen, wäre demnach das taoistische Prinzip ein zugrunde liegendes Motiv von *Katachi mo naku*.

In dem Zitat aus dem *Daodejing* kann der Ausruf 寂兮寥兮 verstanden werden als eine Gefühlsäußerung über den Zustand der Welt, noch bevor eine Trennung in Himmel und Erde existierte (先天地生). Gemeint ist eine Ebene der Realität, in der noch nichts geschieden ist, in der ein Chaos (混沌) existiert, welches in sich schon alles Spätere trägt¹⁶⁶. Die Tendenz, diesen Zustand als „nichts“ (*mu* 無) zu bezeichnen, verwirft Ōba als eine allzu einseitige Interpretation durch die westliche Philosophie. Nicht eine moralische Trennung zwischen Ordnung und Unordnung, Moral und Unmoral soll aufgezeigt werden, sondern der Zustand des Kosmos vor dieser Trennung, erfüllt von jener urtümlichen Energie, aus der später die Vielzahl der Gegensätze hervorgehen sollte. Über die Entstehungsperiode äussert sich Ōba fast 20 Jahre nach dem Erscheinen wie folgt:

Meine Zweifel an der Welt der westlichen Logik, die ich während meines langen Aufenthaltes in Amerika verspürt hatte wurden stärker, und so wurde dieses Werk [*Katachi mo naku*, dt], das einen ganz anderen Ausdruck verfolgt als *Urashimasō*, zum Werk meiner Wendezeit, wenn man so sagen will. (Ōba 2004b: 151)

Nach diesem Wendepunkt im Schaffen Ōbas nach der Rückkehr nach Japan wandte sich der bis anhin nach aussen gewandte Blick nach innen, auf ihr Herkunftsland. Daraus entwickelte sich eine Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Eigenen und dessen Position in der gegenwärtigen Welt.

Die Tür zum *Daodejing* öffnete sich Ōba jedoch eben gerade durch ihren Aufenthalt in der englischsprachigen westlichen Welt, denn dieser war ihr aufgrund mangelnder Kan-

¹⁶⁶ Auch die Anlage zu den binären Oppositionen.

bun¹⁶⁷-Kenntnisse (Kanbun wurde nicht unterrichtet an den Mädchenschulen, die Ōba während der Kriegszeit besuchte) verwehrt gewesen:

In der Zeit, als ich an einer amerikanischen Universität eingeschrieben war, gab es aus irgendeinem Grund einen *Laozi*-Boom, und allerlei Bücher über die Philosophie des *Tao* (Weg) wurden veröffentlicht. Es war eine Zeit, in der sich die Paperbacks in den Campus-Buchhandlungen stapelten. Bestimmt fühlten auch sie irgendwie, dass die westliche Philosophie nicht mehr weiter kam, und begannen sich östlichen Ideen zuzuwenden.

Mir mangelte es an *Kanbun*-Kenntnissen, da die Mädchen unserer Generation während dem Krieg an Mädchenschulen geschickt wurden und keinen Unterricht darin bekamen. Deshalb war ich einfach nicht recht motiviert, die Schriften des Lao zi und des Zhuang zi aufzunehmen, obwohl ich von ihrer Existenz wusste. Doch das ins Englische übersetzte *Laozi* war viel einfacher zu verstehen, als der japanische Lao zi im *Kanbun-chō*. Deshalb begann mein Lao zi in Englisch, und ich wurde in seine Welt hineingezogen. (Ōba 2004b: 151)

Doch nicht nur dieser Rückkehr nach Japan verdankt Ōba ihre besondere Stellung in der japanischen Gegenwartsliteratur, sondern auch dem Umstand, dass sie sich ständig zwischen verschiedenen Orten hin- und herbewegt. So liessen sich ihre ausgedehnten Reisen und vor allem die Aufenthalte in Alaska auch als regelmässige Rückkehr nach Alaska (*Arasuka kaiki* アラスカ回帰) bezeichnen, wie Mizuta Noriko in einem Gespräch im Juli 2006 bestätigte. Gerade unter den japanischen Schriftstellerinnen von Ōbas Generation finden sich im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen nur wenige, die längere Zeit Ausland gelebt haben.

In einem Gespräch mit Takahashi Takako, das im Dezember 1982 in der Zeitschrift *Shinchō* veröffentlicht wurde, versuchen die beiden Autorinnen ein gemeinsames Grundgefühl dessen zu beschreiben, das in ihren Werken zum Ausdruck kommt¹⁶⁸. Ōba spricht von einem „Teil, der nicht in einer Form erscheint“ (*katachi ni arawarete inai bubun*) (Ōba in Ōba und Takahashi 1982: 172) und beschreibt ihre schriftstellerische Tätigkeit als den Versuch, die Form des Bestehenden aufzulösen und den daraus entstehenden trüben, gestaltlosen (*mōrō to shita*) Zustand literarisch umzusetzen (ebd.: 173).

Bei Ōba geht es um eine rohe und unkalkulierbare Lebensenergie, welche der menschlichen Existenz zugrunde liegt. Diese manifestiert sich bei Ōba immer wieder in der engen

¹⁶⁷ Kanbun ist eine japanische Leseweise des klassischen Chinesisch.

¹⁶⁸ Das Gespräch findet zu dem Zeitpunkt statt, als soeben Ōbas *Katachi mo naku* publiziert wurde, und Takahashi Takako's *Yosoi seyo, waga tamashii yo* 装いせよ、わが魂よ, welches sie in Paris verfasst hatte.

Verbindung zwischen dem Leben *sei* 生 und der Sexualität *sei* 性, in der sich Vitalität manifestiert. Die Unbestimmtheit und das Chaos sind bei ihr festgemacht an der Sexualität, in der die Urkräfte des Lebens „am komplexesten und stärksten einwirken“ (Kōno 1983: ii). Eine andere Sichtweise vertritt Takahashi, wenn sie Ōbas Werk ein buddhistisches Weltbild attestiert – weil *Katachi mo naku* die Vergänglichkeit der Dinge thematisiert? Im *bonnō* 煩悩, welches im buddhistischen Kontext für das durch sinnliche Anhaftungen verursachte Leiden steht, ist nach Ōba jedoch auch die Möglichkeit auf Erleuchtung enthalten (Ōba in Ōba und Takahashi 1982: 182). Weiter differenziert Ōba und erläutert, warum eine buddhistische Lesart nicht die einzig mögliche von *Katachi mo naku* ist:

Ich habe mich nicht eingehend mit dem Buddhismus befasst. [...] Jedoch scheint mir, dass bei einer buddhistischen Interpretation das Element des Gebetes noch etwas stärker vertreten wäre. Deswegen ist es vielleicht näher bei der Mythologie oder bei Lao zi und Zhuang zi.“ (Ōba in Ōba und Takahashi 1982: 183)

Ein Zufall? Auch Ōbas Erzählung *Katachi mo naku*, deren Titel ein Zitat aus dem 25. Kapitel des *Daodejing* ist, umfasst 25 Kapitel. Im letzten und 25. Kapitel findet sich die weiter oben zitierte Passage, in der Mayuko ein Gefühl von Einsamkeit und Leere (*sekiryōkan* 寂寥感) beschreibt. Dieses wird erlebbar, wenn der Unterschied zwischen Selbst und Anderem nicht mehr möglich ist. So betrachtet, könnte Mayukos Rückkehr in ein ursprüngliches „Einsames und Leeres“ verstanden werden als Ōbas Versuch eines Neuanfangs bei ihrer Rückkehr nach Japan.

6.3.1 Sehnsuchtsort Heimat

Die Sehnsucht nach einem vitalen und ursprünglichen Ort des Ursprungs generiert nicht erst in jüngerer Zeit zahlreiche imaginäre Darstellungen. Während sich gegenwärtig eine Suche nach einem authentischen Japan als Retro-Trend zur Nostalgie ausmachen lässt¹⁶⁹, hat das *furusato*-Konzept eine weit zurückreichende Tradition in der japanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. *Furusato* bedeutet Heimat- oder Geburtsort, und steht für eine nostalgische Sehnsucht nach einem ländlichen Zuhause – auch wenn dieses längst zu einem imaginären Ort geworden ist (Dodd 2004: 23). Die regenerierende Kraft eines ruralen Heimortes wurde bereits in der Meiji-zeitlichen Literatur entdeckt, und als Gegenort zu der zunehmenden durch Mechanisierung und Urbanisierung als in der Zerstörung empfundene Umgebung konstruiert. Besonders in den 1930er Jahren „as a way of articulating a

¹⁶⁹ Vgl. Gebhardt 2009.

sense of uprootedness and loss experienced by many writers during Japan's period of modernity“ (Dodd 2004: 1).

Verschiedene Autoren der *Naikō no sedai* konstruieren archaische Gesellschaften als Gegenentwurf zum zunehmend als entpersönlicht empfundenen Japan der wirtschaftlichen Hochwachstumsperiode¹⁷⁰. Auch die mythologische Parallelwelt, die als eine inhaltlich-thematische Erzählebene in *Katachi mo naku* fungiert, kann in diesem Kontext angesiedelt werden. Die Mythologie erscheint als direkter Zugang zu einer eigenen, archaischen Vorzeit und bietet sich deshalb auf den ersten Blick als Projektionsfläche an. Dahinter befindet sich jedoch anstelle der erhofften Homogenität ein weiteres Sammelbecken verschiedenster früher transnationaler Einflüsse.

Hier flicht nun Ōba in *Katachi mo naku* ein. So geht es gerade nicht um die vermeintliche (und als illusorisch erkannte) Rückkehr zu einem authentischen Eigenen, sondern bildet einen ebenso multinationalen Hintergrund, in dem sich das Tor zum Sehnsuchtsort nur vermeintlich öffnet und in die Leere führt. Statt dessen müssen sich die Protagonisten und Protagonistinnen durch Reflexion Zugang zu ihrer eigenen Identität verschaffen, die eine des Dazwischens ist. Denn nur in einem solchen Zwischenort ist es möglich, etwas Eigenes zu entfalten, das nicht bereits durch die stereotypen Bilder und Vorschriften der nationalen Zugehörigkeit oder von Geschlechterrollen vorgeformt ist:

„With the collapse of the student movement and the 1973 oil crisis, which dominated the socio-economic scene in the early years of that decade, the ideology of progress and growth came to be critically questioned in Japan, too. As is generally noted, Japanese intellectuals increasingly withdrew into the private and personal realm. [...] With the shift into inwardness, the theme of religion gained increasing significance in the 1970s.“ (Gebhardt 2002: 141)

Mythologie als archaische Komponente einer eigenen Identität steht seit einiger Zeit im Fokus des Interesses. Meist national zugeordnet, verspricht eine Auseinandersetzung mit ihr vermehrt einen Rückgewinn verloren geglaubter lokaler Identität, andererseits aber kommt man nicht umhin, betrachtet man die Entstehung von Mythen, nationale Grenzen als identitätsstiftend zu hinterfragen.

Von verschiedenen Seiten wurde versucht, Gründe für diesen Trend gegen Ende des 20. Jahrhunderts in Japan zu finden. So wird vermutet, dass es sich bei der Auseinandersetzung mit Mythologie und ethnologisch-folkloristischen Studien um ein nostalgisch verträumtes Zurückblicken auf eine „eigene“ und authentische spirituelle und kulturelle Vergangenheit handle:

¹⁷⁰ Z.b. Fukazawa Shichirō, Furui Yoshikichi, Nakagami Kenji, Imamura Shōhei (Regisseur).

Since about the 1980s, the subject of „religion“ has played a central and determining role in Japanese cultural discourse. Intellectuals and artists have turned to religion in order to affirm a sense of Japanese identity that is said to have been lost in a modernization process that has been commonly understood as equivalent to Westernization. (Gebhardt 2002: 113)

Diese Ursprünglichkeit kann gegebenenfalls auch rekonstruiert sein, „(re)constructed or perhaps simply ‚invented‘“ (Gebhardt 2002: 134).¹⁷¹

Ein weiterer Grund für die Tendenz zum Archaischen, Ursprünglichen, kann auch in der Notwendigkeit gesehen werden, sich in der veränderten Situation nach dem Zweiten Weltkrieg neu zu positionieren:

In other words, it necessarily forces each of us to reconfirm the meaning of the „here and now.“ This process is accompanied by the danger of reconfirming one’s own position within the discursive space of the postwar period, where perspective arrangements have collapsed. Awareness of this danger can be called „geopolitical vertigo,“, but this phenomenon is in no way unique to Japan. (Kang 2005: 73)

Das Gefühl des Einzelnen entsteht, wird als eine Art Schwindel beschrieben, der sich als Nährboden für neue Verwurzelungen in einem glÖbalen Ganzen erweisen kann. Zugleich ist er auch der Ausgangspunkt für fundamentalistische Tendenzen im gesellschaftlichen und religiösen Bereich¹⁷²:

But every deterritorialization creates the conditions for a reterritorialization of order using fragments of the beliefs, customs, practices, and narratives of the old splintered world order. Out of the experience of vertigo, newly imagined visions of state, territory, and community are projected in an effort to restabilize and reterritorialize identity amid glÖbal flux. (Gearóid 1996: 230)

¹⁷¹ Tatsächlich sind es gerade die in diesem Zusammenhang meist zu nationalstaatlichen Zwecken neu „erfundenen Mythen“, welche problematisch sind. Als Beispiel sei hier die Neuinterpretation der Rolle des Tennō genannt, die in der Meiji-Zeit dazu diente, den Tennō als Symbol der Einheit Japans zu etablieren.

¹⁷² Die Vorstellung von Mythen als Tiefenstruktur findet sich auch in der strukturalistischen Theorie des Ethnologen und Kulturtheoretikers Lévi-Strauss:

[...] die Mythen würden im Menschen gedacht, ohne dass er etwas davon weiss. [...] Ich habe nie ein Gefühl meiner persönlichen Identität gehabt, habe es auch jetzt nicht. Ich komme mir vor wie ein Ort, an dem etwas geschieht, an dem aber kein Ich vorhanden ist. Jeder von uns ist eine Art Strassenkreuzung, auf der sich Verschiedenes ereignet. Die Strassenkreuzung selbst ist völlig passiv; etwas ereignet sich darauf. Etwas anderes, genauso Gültiges, ereignet sich anderswo. (Lévi-Strauss 1995: 11f)

Bezogen auf die Literatur, kann hier ein Zusammenhang dieser Tendenz mit dem Aufkommen der introvertierten Generation konstatiert werden. Der *Naikō no sedai* zugeschriebene narrative Strategien sind in *Katachi mo naku* stark ausgeprägt. So sind die Übergänge zwischen einzelnen Zuständen und bisweilen auch Protagonisten fließend. Dies erreicht die Autorin, indem sie einen stets fortlaufenden Erzählfluss aufrechterhält, der sich durch verschiedene Bewusstseinsstufen hin bewegt. Durch diese Schreibweise des Unpersönlichen (*hininshō* 非人称) wird “die Erzählung des einzelnen Individuums überwunden” (Mizuta 2004: 165). Die verschiedenen Erzählebenen scheinen ineinander zu verschwimmen. So lassen sich zwar die inhaltlichen Erzählebenen deutlich als unterschiedliche Bereiche fassen; durch die narrativen Techniken des Verwischens (*bokasu* ぼかす) und Überlagerns (*kasaneru* 重ねる) entsteht jedoch beim Leser ein Eindruck, als seien die verschiedenen Bereiche verschwommen. Weiter kommen Techniken zum Einsatz, die aus der japanischen Lyrik bekannt sind, wie z.B. die semantische Überlagerung durch Homonyme oder der Einsatz von stark assoziativen Ausdrücken (*uta makura* 歌枕), *epitheta ornantia*. Eine solche Anreicherung des Textes mit zusätzlichen Nuancen trägt weiter zu einer starken Verdichtung bei.

6.3.2 Mythische Ursprünge – Konturfindung aus dem Nichts

6.3.2.1 Das Andere im Eigenen

Die Suche nach einem gänzlich Eigenen, sozusagen nach einer Quintessenz des eigenen Ursprungs, führt nicht selten zu den vermeintlichen Wurzeln dieses Eigenen. Wie alle Wurzeln aber beziehen auch diese Wurzeln ihre Nahrung nicht aus sich selber, sondern aus ihrer Umgebung.

Wie weiter oben beschrieben, führt die Suche einer eigenen kulturellen Verwurzelung und Herkunft nicht selten zu den mythischen Ursprüngen und Überlieferungen. Zum einen liefern gerade diese oft Erklärungen einer Abstammung, sei dies in Form genealogischer Auflistungen oder auch in der Legitimation des Ursprungs des eigenen Volkes.

Auch die japanische Mythologie enthält zahlreiche Informationen zur Herkunft und Abstammung des japanischen Archipels und seiner Bevölkerung – bzw. seines Kaiserhauses. Über die Definition der Zugehörigkeit zur herrschenden Familie wird die Frage nach der Herkunft der Bevölkerung umgangen wird.

6.3.2.2 Die Wiederentdeckung des „Eigenen“:

Auf verschiedenen Ebenen findet in *Katachi mo naku* eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Fremden und dem Eigenen statt, und es wird ein Prozess des Loslassens nachgezeichnet: Die idealisierte Vorstellung der Existenz eines „ursprünglich Japanischen“ wird ebenso subtil demontiert wie die Möglichkeit, als Mensch in den herkömmlichen Geschlechterrollen leben zu können. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass Motiven aus der japanischen Mythologie eine tragende Rolle zukommt, und zugleich auf den heterogenen Ursprung dieser Überlieferungen verwiesen wird.

Gibt es ein „Eigenes“ bei der Kosmopolitin Ōba? Als Schriftstellerin verwendet sie die Sprache als Mittel der literarischen Aneignung. Sei dies in den frühen Adaptionen der Tlingit-Legenden, in der Schaffung von Bildern, in denen das Grauen des Krieges gebannt wird, oder in der eigenwilligen Verwendung von Überlieferungen aus der japanischen Mythologie. Stets ist die Sprache der Rahmen, in dem die Zwischenräume ihren Ort finden.

Der Erzählung *Katachi mo naku* kommt in diesem Kontext ein besonderer Stellenwert zu, da dieses Werk wie kaum ein anderes bei Ōba die modernen Lebensentwürfe der Nachkriegszeit mit einer geschichtlichen Dimension verbindet, die weit über die Entstehung des japanischen Nationalstaates hinaus-, bzw. zurückreichen. Die Thematik des Fremden im Eigenen, sei es in Form von gemischter Abstammung der Protagonisten und Protagonistinnen, oder in der Adaption eines Teils der japanischen Mythologie, der auf kontinentale Wurzeln zurückverfolgt werden kann, ist omnipräsent in *Katachi mo naku*. Irritierenderweise findet die Rahmenerzählung fast vollständig auf begrenztem lokalem Raum statt, nämlich im Bett und im gemeinsamen Haushalt von Mayuko und Haku. Diese Enge kontrastiert mit der Tiefe des eigentlichen Themas des Romans, welches jedoch nur mittels Erinnerung, Vorstellungskraft und tradiertes Wissen erschlossen werden kann. Indem Ōba mit erzählerischen Mitteln des Verwischens und Überlagens arbeitet und diese gleichsam in den verschachtelten Erzählebenen widerhallen lässt, kreiert sie einen eigenständigen Raum, in dem sich schliesslich die Ahnung einer wirklichen Heimat eröffnet.

7 ErinnerungsWelten: *Shichiriko* 七理湖

Als sie nach vielen Jahren wieder amerikanischen Boden betrat, erinnerte sich Hishida Yukie, wie sie vor mehr als zehn Jahren am Flughafen Haneda angekommen war. Sie hatte von der Mittelschule an bis zum Universitätsabschluss ganz allein in Amerika gelebt, und war in dieser Zeit kein einziges Mal nach Japan zurückgekehrt. Yukie liess dieses Gefühl wieder aufleben, als sie sich bei der Rückkehr ins ihr Heimatland wie Urashima Tarō vorgekommen war.

Die Reisekosten für die Überquerung des Pazifiks waren in einer Zeit, als ein Dollar noch 360 Yen gewesen waren, für Japaner eine ungeheure Summe. Für diese Reisekosten hatte sie nach dem Universitätsabschluss eine Weile jobmässig gearbeitet und war dann endlich zurück nach Japan gekommen.

何年かぶりにアメリカの土を踏んだとき、菱田雪枝は十数年も昔、羽田空港に降り立ったときのことを思い出していた。中学から大学を卒業するまで十年以上もたった一人でアメリカに暮らし、その間一度も日本に帰らずに、故国に戻ったときの浦島太郎のような気分を今、雪枝は蘇らせていた。

円がまだ一ドル、三百六十円の時代太平洋を横断する旅費は、日本人には大変な額だったし、その旅費のために大学卒業後しばらくアルバイトめいた仕事をしてやっと果した帰国だったのだ。

(Ōba 2007: 7)

7.1 Inhalt

Ōbas letztes unvollendetes Werk, *Shichiriko* 七里湖 („Der Sieben-Meilen-See“, 2007), erschien im September 2007, knapp ein halbes Jahr nach ihrem Tod, in Buchform. Es handelt sich um einen fragmentarischen Text; die zwei ersten Teile sind eine Anlage für eine längere Erzählung. Der erste Teil war von Januar bis Dezember 1995 in der Zeitschrift *Shinchō* erschienen und der zweite Teil folgte ab Juli 1996, wurde aber infolge von Ōbas Krankheit – sie erlitt eine Hirnblutung und blieb in der Folge halbseitig gelähmt – eingestellt.

Inhaltlich schliesst *Shichiriko* inhaltlich an *Urashimasō* an: die Protagonistin Hishida Yukie 菱田雪枝 kehrt mit 39 Jahren nach langer Zeit für eine nostalgische Reise nach Amerika zurück. Sie wurde 1953 in Kitaurahara in der Präfektur Niigata geboren, verlor jedoch als zehnjährige ihren Vater und wurde 1965 von ihrer Mutter nach Amerika gesandt. Dort

verbrachte sie die restliche Schulzeit von der Mittelstufe bis zum Universitätsabschluss. Mit dreiundzwanzig Jahren kehrte sie 1976 gemeinsam mit ihrem damaligen Freund Marek nach Japan zurück, wo sie ihren älteren Halbbruder Morio und seine „Familie“ in Tokyo besuchte. Dieser Teil von Yukies Geschichte wird in *Urashimasō* erzählt. *Urashimasō* endet mit Yukies Entschluss, nicht mit Marek nach Amerika zurückzukehren, sondern statt dessen in Japan zu bleiben.

In *Shichiriko* erfährt der Leser, dass Yukie damals von Marek ein Kind erwartete, welches sie auch zur Welt brachte. Sie lebte bei ihrem Halbbruder Morio und seiner Partnerin Ryōko in der Nähe von Chiba, wo Morio eine Schule für Schulabbrecher führte. Der Name dieser Schule ist Shichiriko-juku 七里湖塾. Mit der Unterstützung von Morio und Ryōko zieht sie ihre erste Tochter Mari 真理 auf, die im Januar 1977 zur Welt kam. Kurze Zeit später hat sie eine Affäre mit dem Poe-Forscher Ken 健, dem Sohn von nach Amerika eingewanderten Japanern, den sie während seinem Aufenthalt in Japan kennenlernt. Nach seiner Rückreise bringt Yukie im März 1978 ihre zweite Tochter Yuka 柚香 zur Welt. Dass sie zwei Kinder von zwei verschiedenen Vätern alleine aufzieht, empfindet Yukie nicht als problematisch, da sie zur Ansicht gekommen ist, dass sie von einem Partner sowieso nichts erwarten könne (Öba 2007: 128). Sie ist desillusioniert über das System Ehe und sieht nicht ein, warum sie zum Preis der Unfreiheit den Schutz – aber auch die Gewalt – einer institutionalisierten Partnerschaft in Kauf nehmen solle (ebd.: 38f). Als Mari und Yuka 1996 Amerika besuchen, fühlt sich Yukie erleichtert und befreit (ebd.: 208) wie eine Bäarin, die ihre Kinder in die Wildnis entlassen hat, damit sie lernen, alleine zu überleben (ebd.: 198). Zugleich fühlt sie Trauer über den Prozess des Loslassens: „Das Gefühl, ihrem eigenen Blut nicht mehr überallhin folgen zu können, wurde überlagert von Vergänglichkeit“ (ebd.: 201).

Shichiriko erzählt zum einen von Yukies nostalgischer Reise an den Ort, wo sie früher gelebt hat. Sie besucht in New Jersey alte Freunde aus ihrer Studienzeit, wie ihre Freundin Chihiro, die ein kleines Geschäft mit ethnischen Produkten betreibt, und bei der Yukie wohnen kann. Sie sinniert über die Beziehung ihrer Töchter zu deren Vätern, und erfährt von Mareks Tod. Er hinterlässt ein Erbe, das er unter seiner Lebensgefährtin Anna Collins und seiner gemeinsamen Tochter mit Yukie aufteilt. Zudem stellt sich Yukie den Vorwürfen Kens, den sie erst kürzlich informiert hatte, dass er Vater ihrer Tochter Yuka ist.

Zugleich ist *Shichiriko* eine Reise in die eigene Vergangenheit, zurück zu Yukies Selbst vor ihrer Abreise nach Japan im Jahr 1976. Die Erzählung lebt vom Sog der Vergangenheit, vom Pendeln zwischen dem Jetzt und dem Gewesenen und der Verbindung der beiden Welten (vgl. Tan 2011c: 587). Sie durchlebt rückblickend die Ankunft in Japan, die ersten Begegnungen mit ihrer Familie und die mit Erinnerungen an den Krieg angereicherten Gespräche ein weiteres Mal aus grösserer zeitlicher Distanz.

7.2 Analyse

Die fragmentarische Erzählung *Shichiriko* besteht aus zwei Teilen, von denen der erste zwölf und der zweite, unvollendete, drei Kapitel umfasst. Dazu kommt unter dem Titel *Maboroshi no shichiriko* まぼろしの七里湖 („Shichiriko, der Phantomsee“, 2007) ein kurzes Nachwort, nach Ōbas Diktat niedergeschrieben von ihrem Mann Toshio. Obwohl sie von ihrer Hirnblutung nie wieder vollständig genesen sollte, stabilisierte sich ihr Zustand und sie verfasste weitere Essays und Gedichte. Aufgrund ihrer Verfassung diktierte sie, und ihr Mann Toshio übernahm die Niederschrift. In dieser Textgenese findet eine Rückkehr zum oralen Erzählen statt, von der das kurze Nachwort zu *Shichiriko* Zeugnis ist. Darin beschreibt Ōba – wahrscheinlich im Wissen, dass die Erzählung unvollendet bleiben sollte – ihren Zustand, nachdem sie aus dem Spital entlassen worden war. Weiter berichtet sie vom Tod des für seine Naturaufnahmen in Alaska bekannten Fotografen Hoshino Michio 星野道夫¹⁷³, der 1996 während einer Reportage auf den Kurilen von einem Bären angegriffen und getötet wurde. Gegenwärtige Eindrücke überlagern sich mit Erinnerungen an ihre gemeinsame Zeit in Alaska; die narrative Tendenz zu einem konstanten Zustand des Driftens zwischen den Zeitebenen verstärkt sich hier zusehends.

7.2.1 Erzählinstanz

Die Frage nach der narrativen Instanz (*voix*) ist in *Shichiriko* eng verknüpft mit derjenigen nach der wahrnehmenden Instanz (*vision*), auf deren temporalen Aspekt in Kapitel 7.2.2 eingegangen wird. Zunächst scheint es, als handle es sich um eine homodiegetische Erzählung, da Yukie Teil der Diegese ist und die Ereignisse mit Innensicht präsentiert werden. So zum Beispiel, wenn Yukie parallel zu ihrer Ankunft sich an die Szene ihrer Ankunft in Japan vor vielen Jahren erinnert:

Aber ihr zweitältester Bruder Morio war sie nach Haneda abholen gekommen. Yukie hatte sich kaum an Morios Gesicht erinnert.

„Du siehst aus wie Mama in jungen Jahren. Ich habe dich sofort erkannt!“, hatte dieser unbekannte Mann der herumstehenden Yukie auf die Schulter geklopft.

Das Lachen von Alexis Lüneberg und seiner Frau Chihiro, die sich am Kennedy-Flughafen mit [dem Ausruf] „Yukie“ näherten, war vertraut,

¹⁷³ Offizielle Website mit Aufnahmen von Hoshino Michio: <http://michio-hoshino.com/>.

als ob sie sich jeden Tag trafen. Warum nur erinnerte sich Yukie reflexartig daran, wie ihr vor vielen Jahren – waren es nicht schon fast zwanzig Jahre? – von einem unbekannten Mann, ihrem Stiefbruder Morio, auf die Schulter geklopft wurde.

しかし、次兄の森人が羽田まで迎えに来てくれた。森人の顔を雪枝はほとんど覚えていなかったのだが、

「若い頃の母さんにそっくりだ。すぐわかったよ」

とその見知らぬ男はうろうろしている雪枝の肩を叩いたのだった。ケネディ空港で「雪枝さん」と近づいて来た、アレクシス・ルーネバーグとその妻千尋の笑いは、毎日会っている者の親しさで、雪枝はなぜか反射的に十数年昔 – 大方二十年近くにもなるのでは ないかしら – 見知らぬ男、異父兄の森人に肩を叩かれたときのことを思い出したのだ。(Öba 2007: 8)

Der Ausdruck *mukae ni kite kureta* enthält die Verbform *-kureta*, die sich auf das Subjekt bezieht, wodurch die Fokalisierung durch Yukie signalisiert wird. Im eingeschobenen Satz handelt es sich um ein Gedankenzitat Yukies, signalisiert durch den umgangssprachlichen Partikel *-kashira*, der vor allem in der Frauensprache verwendet wird. In der Übersetzung ist dieser Teil als erlebte Rede wiedergegeben, da dies zum Erzähltempus Vergangenheit besser passt. Die Verwendung des Präsens im Originaltext liesse sich jedoch auch als innerer Monolog wiedergeben („sind es nicht schon fast zwanzig Jahre?“).

Die Verwendung des Personalpronomens *sono* in diesem Abschnitt ist interessant. Sie könnte auf eine extradiegetische narrative Instanz verweisen, da sie sich nicht auf Yukies Wahrnehmung beziehen kann: sie hat Morio noch gar nicht gesehen. Jedoch handelt es sich um eine Erinnerung Yukies in der Erzählgegenwart, was ein Hinweis auf einen Gedankeninhalt ist. Der damals unbekannte Mann ist der Yukie in der Erzählgegenwart bekannt. Die Wiederholung des Ausdrucks *mishiranu otoko*, der zudem eher schriftsprachlich ist, könnte hingegen einer heterodiegetischen Erzählinstanz zugeordnet werden.

Innerhalb der Diegese stellt jedoch Yukie ebenfalls eine sekundäre Erzählinstanz dar, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird. Nämlich dann, wenn Yukie aus einer zeitlichen Distanz auf Ereignisse zurückblickt.

7.2.2 Perspektive, Fokus

Die Erzählung ist grösstenteils intern fokalisiert auf Yukies Wahrnehmung, von der in der dritten Person erzählt wird. Die gelegentlichen Erzählerkommentare, die schon in den vorherigen Werken festgestellt wurden, finden sich auch in *Shichiriko*. Jedoch verschwimmt

häufig die Grenze zwischen Yukie als narrativer Instanz und Yukie als Figur. Das Pronomen *jibun* kann entweder mit „ich“ oder mit „sie selbst“ übersetzt werden – hier zeigt sich eine Doppelfunktion, eine Art *double voice*. Die folgende Textstelle gibt die Unmittelbarkeit von Yukies Gedanken in der diegetischen Zeit wieder und driftet gegen Zitatende von erlebter Rede zu innerem Monolog:

Ich wollte mich selbst und die paar Japaner und Ausländer um mich herum sehen, und solange ich lebte das, was sie mit ihren eigenen Augen verfolgen konnte, sehen. Was ist es eigentlich, wenn man herauskriecht aus dem Ort, an dem man geboren war und sich in anderen Ländern auf die Suche nach irgend etwas macht, oder das tief innen in den Herzen der Menschen, die das Herkunftsland aufgegeben hatten und flüchteten, das jenseits der Dinge, die ich jetzt vor meinen Augen sehen kann? Anscheinend tragen die Menschen einen seltsamen Sumpf, oder einen See tief innen im Herzen. Ich will die Schatten der Fische sehen, die im See schwimmen, der im Herzen der Menschen verborgen ist. Oder gar ein Dinosaurier.

自分や、自分の周辺の何人かの日本人や外国人を見ていて、自分が生きているうちに自分の眼で辿れるものを追ってみたくなったのだ。 生まれた場所を這い出して異国で何を見つけようとしたり、あるいは故国を捨てたり、逃げてしまった人びとの心の奥にあったもの、今、目の前に見えるものの奥にあるのはいったい何なのか。 人は妙な沼、湖を心の奥に持っているらしい。人の心の中の見えないところにある湖に泳いでいる魚の影を見たい。あるいはいったいどんな恐竜がー。 (Ōba 2007: 10f)

Belege für einen inneren Monolog sind neben der umgangssprachlichen Formulierung wie *ittai nan na no ka* und der kolloquialen Emphase *-no da*, die sich von den umliegenden Textstellen abhebt, die Verwendung der Form *mitai*, die ebenfalls auf die erste Person schliessen lässt. Da im Originaltext kein Personalpronomen erscheint, sind solche, anderweitige sprachliche Markierungen wichtige Signale, nicht zuletzt wenn es darum geht, sich für die deutsche Übersetzung für die dritte oder erste Person Singular zu entscheiden.

Gelegentlich kommt es auch zu einer Überlagerung der Figurenperspektive. In der folgenden Sequenz vergewissert sich Yukie ihrer eigenen Gefühle ihren Töchtern gegenüber, die sie nach Amerika geschickt hat. Dies zeigt sich an der subjektiven Verwendung der Verbform *Amerika ni yatta*, wenn es darum geht, dass sie die Töchter nach Amerika geschickt hat. Die selbe Verbform kommt etwas später noch einmal vor, und zwar als parallel zu Yukies Empfindungen, die Handlung ihrer Mutter ebenfalls mit *Amerika ni oiyatta* beschrieben wird. Die Satzendung *-mai ka* impliziert jedoch nach wie vor Yukies Perspekti-

ve, woraus die Annahme gefolgert werden kann, dass sich Yukie in die Perspektive ihrer Mutter hinein versetzt (*vision*) aber die narrative Instanz nicht wechselt. Der letzte Satz der Sequenz hingegen lässt sich nicht mehr uneindeutig zuordnen. Das räumliche Adverb *soba ni* lässt keinen Rückschluss zu, ob hier Yukie den kritischen Blicken ihrer Töchter ausgesetzt ist, oder aber Yukies Mutter dem kritischen Blick ihrer eigenen Tochter, Yukie:

Als sie Mari und Yuka nach Amerika geschickt hatte, hatte sich Yukie gefühlt wie eine Bärenmutter, die ihr Bärenkind auf einen Baum hinauf gejagt und danach verschwand. Unter dem nächtlichen Sternenhimmel würde sich das Bärenkind, das sehnsüchtig auf die Mutter gewartet hatte, die nicht mehr zurückkam, wohl entschlossen, alleine vom Baum hinunterzukommen, und einen Weg finden, um alleine zu leben.

Hatte nicht noch früher Yukies Mutter vielleicht mit den gleichen Gefühlen Yukie nach Amerika gejagt? Die Tochter, die sie aus der Nähe mit kritischen Blicken fixierte, war ihr lästig geworden.

真理と柚香をアメリカにやったとき、雪枝は熊の母親が仔熊を木の上に追いやって姿を消す決心をした気分だった。夜の星空の下で、いつまでも迎えに來ない母親を待ち焦がれた仔熊たちもいつか決心して独りで木を降り、独りで生きる道を見つけるだろう。そのまた昔、雪枝の母は多分同じような気分で雪枝をアメリカに追いやったのではあるまいか。そばにいてじっと批判的な眼で自分をみつめる娘がうっとうしくなったのだ。(Ōba 2007: 198)

Durch die bereits weiter oben besprochene Technik der Überlagerung entsteht zum einen eine atmosphärische Stimmung der Erzählung, zum anderen geschieht eine intensive Verdichtung von Bildern. Dadurch wird der Zeitunterschied zwischen den einzelnen Ereignissen verwischt, und es entsteht ein neuer Zeitraum, in dem sich die Figuren der Vergangenheit und der Gegenwart begegnen.

7.2.3 Tempus

Der Zeitpunkt, zu dem *Shichiriko* erzählt wird, ist nicht identisch mit der Zeit der Erzählung. Es handelt sich dabei eindeutig um den Narrationstyp der späteren Narration, bei der eine narrative Instanz aus einer zeitlichen Distanz die Ereignisse berichtet. Anders als in vielen Fällen in denen sich nur die Ereignisse, nicht aber die Narration datieren lassen, gibt es im Falle von *Shichiriko* mehrere Indizien im Text, die darauf hinweisen, dass der Text im Jahr 1996 erzählt wird; berichtet werden jedoch hauptsächlich die Ereignisse von Yukies Reise im Jahr 1993. An einer Stelle heisst es: „Heute ist Sonntag, der 28. Februar

1993“ (Öba 2007: 23). Die Verwendung des zeitlichen Deiktikums *kyō* 今日 („heute“) dient als Hilfsmittel, um vergangene Ereignisse von der Erzählzeit abzusetzen. An einer anderen Stelle knüpft die Erzählung an ein aktuelles Ereignis an, den Bombenanschlag auf das World Trade Center vom 26. Februar 1993:

Yukie dachte, dass sie zwischen den 1960er und 70er Jahren wiederholt nach New York gekommen war. Grösstenteils war es vor etwa 30 Jahren gewesen, sie war noch jung gewesen und erinnerte sich kaum an die Ereignisse jener Zeit. [...]

“Gerade vor 2, 3 Tagen gab es einen Bombenanschlag auf das World Trade Center und ich habe mir vor Schrecken überlegt, ob ich nicht meine Reisepläne ändern sollte, naja, [...]“

雪枝は一九六〇年代から七〇年代にかけてこのニューヨークにも何度か来たと思うが、大方三十年も昔のことだし、幼かったから、その頃のことをほとんど覚えていない。 [...]

「つい二三日前、トレードセンターで爆破事件があったから驚いてスケジュールを変えるんじゃないかと気になったけれど、まあ、 [...] (Öba 2007: 8f)

Innerhalb der Narration gibt es zeitliche Brüche, denn auch bei der Zeitebene von 1996 handelt es sich um eine diegetische Ebene. Dies zeigt sich dann, wenn sich die Yukie aus dem Jahr 1996 Gedanken macht darüber, dass ihre beiden Töchter nun in Amerika sind – die Vorbereitungen dafür hatte Yukie eben bei ihrem Aufenthalt drei Jahre zuvor getroffen:

Als sie vor drei Jahren nach langer Zeit Amerika besucht hatte, war Mari 16 Jahre alt gewesen. Jetzt sind die 19jährige Mari und die 18jährige Yuka in Amerika, und Mari pflegt vertrauten Umgang mit einem Freund, der sich für Tätowierungen interessiert.

三年前久しぶりにアメリカを訪れたとき、真理は十六歳だった。十九歳と十八歳になった真理と柚香は今アメリカにいて、真理は刺青に関心のある男友だちと親しくしている。 (ebd.: 197)

Yuka lebt bei ihrem Vater Ken, Mari wohnt allein in New York und besucht dort eine Kunstschule. Wenn es sich bei der Erzählungen auf beiden zeitlichen Ebenen um eine interne Fokalisierung Yukies handelt, so geht doch klar hervor, dass zwischen diesen beiden eine temporale Differenz liegt. Genette spricht im Hinblick auf den Umgang mit Erinnerung von einem Spiel der Zeit (vgl. Genette 1998), aus dem ein „Amalgam zeitlich distanzierter wie involvierter Erinnerungs-Perspektive“ (Wodianka 2005: 190) entsteht.

7.2.4 Erzählebenen – narrative Ebenen

Wie gezeigt werden konnte, ist die Erzählung *Shichiriko* in unterschiedliche temporale Ebenen gegliedert. So tritt Yukie als erinnernde Instanz auf in der sekundären Erzählung, die zeitlich vorgelagert ist. Zugleich ist sie eine Figur in der primären Erzählung mit extradiegetischer narrativer Instanz.

Neben Briefen kommen in *Shichiriko* auch Zitate von Gedichten aus dem *Man'yōshū*¹⁷⁴ vor. Im Folgenden soll kurz auf die metadiegetische Ebene eingegangen werden. Es handelt sich um einen Auszug aus einem Brief, den Yukies Exfreund Marek (*boku*) an Yukie (hier angesprochen als *kimi* und *anata*) geschrieben hat. Darin bezieht er sich auf eine Fotografie, die Yukie zusammen mit ihrer amerikanischen Gastfamilie, den Conrads, zeigt.

Da es sich um einen Brief handelt ist der Stil näher bei der gesprochenen Sprache in der ersten Person (*-no da, datta n darō, sonna mono da*). Die Beschreibung des Bildinhalts steht in der *-ta*-Form (*utsutte ita*) – im Gegensatz zum Akt des Erinnerns, der im Präsens steht:

Das ist es, erinnerte ich mich, der Mann, den ich beim U-Boot getroffen hatte ist der jüngere Bruder von Mrs. Conrad. Tatsächlich war jemand mit so einem Familiennamen, der aussah wie einer von den Conrads, in deinem alten Album auf einer Aufnahme auf einem riesigen Felsblock, den der Gletscher herangetragen hatte, zu sehen. Ich denke, wir sind uns danach ein oder zwei Mal begegnet, als du noch bei den Conrads warst, aber wir haben nie richtig miteinander gesprochen. Wenn ich es mir jetzt so überlege, muss ich mich wohl in jeder Hinsicht unhöflich benommen haben. Ich nehme an, heute hätte ich das anders gemacht, aber so ist es nun mal wenn man jung ist. そうだ、潜水艦であった男はミセス・コンラッドの弟だということ を思い出したのだ。確かそんなふうな姓で、きみの古いアルバムに、氷河が運んで来たという大きな岩の上にコンラッド家の一員のよう な顔をして 写っていた。その後一、二度は、あなたがまだコンラッド家にいる頃、顔を合わせたことも あったと思うが、きちんと 話をしたことはない。今考えてみれば、何につけてもぼくは礼儀知らず だったんだろう。今だったら、べつのやり方を していたと思うが、青春とはそんなものだ。(Ōba 2007: 173)

An drei Stellen gibt der Textausschnitt klare Marker, auf welchen Zeitraum er sich bezieht. Das Deiktikum *sono* bezieht sich auf einen Zeitraum, der abgeschlossen ist und in der Vergangenheit liegt. Die letzten beiden Sätze des Abschnitts beginnen beide mit dem Temporaladverb *ima*, das sich auf den Zeitpunkt bezieht, zu dem der Verfasser den Brief

¹⁷⁴ Das *Man'yōshū* 万葉集 („Sammlung der zehntausend Blätter“) aus dem 8. Jahrhundert ist die älteste Gedichtanthologie Japans.

schreibt. Es handelt sich also um ein deiktisches Präsens, welches den Gedankenfluss des Verfassers indiziert. Die Verwendung des *-ta* im letzten, eindeutig der Gegenwart zugeordneten Satz (*ima dattara, betsu no yarikata o shite ita to omou*) dient dem Ausdruck des Konjunktivs, erfüllt also ebenfalls eine andere Funktion als die Darstellung des Präteritums. Liegt in dieser Funktion möglicherweise die Ursache für Noguchis Vermutung der Verwendung der *-ta*-Form als Fiktionalitätsmarker?

7.3 Reise in die Vergangenheit

In den meisten der in dieser Studie behandelten Erzählungen Ōbas geschieht an der Erzähloberfläche nicht viel. Ein Paar liegt im Bett und erzählt sich seine Gedanken. Eine Tote liegt aufgebahrt und in Analogie zum Trauerritual wird die Geschichte der Toten aus den jeweiligen Standpunkten der Protagonisten aufgerollt. Eine Frau verlässt eine abendliche Party und hat einen *One-Night-Stand* mit einem Fremden. Es sind nicht epische Erzählungen, in denen sich an der Oberfläche Ereignis an Ereignis reiht. Doch die Ruhe trägt, wie ebenfalls bereits aufgezeigt werden konnte. Unter der Textoberfläche interferiert eine Vielzahl von Strömungen, die den Leser mit sich ziehen. In *Shichiriko* entfaltet sich so eine starke Dynamik zwischen der Erzählgegenwart, Ereignissen aus der näheren und weiter zurückreichenden Vergangenheit. So wird die komplexe Familiengeschichte um Morio, Ryōko und Ryū, die als Protagonisten bereits seit *Urashimasō* bekannt sind, erneut aufgerollt und ausgeleuchtet und um zusätzliche Figuren erweitert. Es führt basierend auf der fragmentarischen Textgrundlage von *Shichiriko* sicher nicht zu weit zu vermuten, dass Ōba die Saga um die Vergangenheit dieser Familie noch weiter auszubauen plante und *Shichiriko* ein würdiges Nachfolgewerk von *Urashimasō* geworden wäre.

Aufgrund des abrupten Abbruchs der Erzählung entfalten sich jedoch diese Erzählstränge nicht. Erzählstränge werden angelegt, Parallelen werden aufgezeigt wie zum Beispiel diejenige der familiären Konstellation zwischen Yukie und ihrer Mutter, die beide Kinder mit verschiedenen Vätern zeugten und diese schliesslich ausserhalb der standardisierten Kernfamilie in Strukturen aufzogen, die heute unter dem Begriff Patchwork-Familie üblich geworden sind (vgl. Endō 2011). Die Anordnung von sehr unterschiedlichen weiblichen Biographien und familiären Konstellationen wird in *Shichiriko* ausgeweitet auf Yukies Bekannte in Amerika, unter denen ebenfalls viele Figuren angelegt sind, die sich nicht in normierte Vorstellungen eingliedern lassen. Dieser globalisierte Ansatz ist sicher eine der zentralen Merkmale von *Shichiriko*.

Das andere herausragende Charakteristikum ist die Dynamik zwischen Erinnerung und Erleben in der Erzählgegenwart. Was ist wirklich geschehen? Was ist die Realität, wenn sich die Protagonistin Yukie in Amerika an Ryōkos Schilderungen der Atombombe erin-

nert? Gegenwärtiges und Vergangenes – längst vergangen Geglaubtes – überlagern sich und die Grenzen zwischen den Zeiten werden aufgehoben. Wenn der „Anachronismus der [...] Erinnerungen und deren statischer Charakter“ (Genette 1998: 110) eng miteinander verknüpft sind, entsteht daraus ein erzählerischer Strudel, in dem Zeit und Raum ineinander verschmelzen:

Zeit und Raum gerieten durcheinander, es war, als würde sie mitten im Polarlicht gewiegt.

時と場が混乱して、オーロラの中にゆれているような感じだった。
(Ōba 2007: 8)

Während Yukie alte Freunde aus ihrer Studienzeit besucht, ihren Erinnerungen an ihre Zeit in Amerika nachhängt und sinniert, erscheint immer wieder das Bild des Shichiri-Sees, dessen Name nach Ryōko auf eine Legende zurückgehen soll:

Waren die sieben Meilen die Tiefe, oder die Uferlänge, oder die Distanz bis man dort ankam? Ryōko liebte den auch der Legende nach undeutlichen Namen dieses phantastischen Sees, und sie verglich ihn mit dem unermesslichen See in den Herzen der Menschen.

七里とはその深さか周辺の長さか、そこに着くまでの距離か、伝説でも曖昧なその幻の湖の名を 子はひどく気に入って、人の心の中にある計れない湖になぞらえた。 (ebd.: 60)

Zum einen ist dieser unermessliche See ein Bild für die Tiefe und Unergründlichkeit des menschlichen Empfindens und Gedächtnisses (vgl. Tan 2011). Der Begriff *kokoro* 心, den Ōba in diesem Zusammenhang stets verwendet, kann gleichermassen mit „Herz“ wie auch mit „Geist“ übersetzt werden, eine adäquate Entsprechung findet sich im englischen Begriff *mind*. Zugleich symbolisiert das Bild dieses Sees den Raum zwischen der Gegenwart und den Erinnerungen, in dem das menschliche Bewusstsein schweift:

Wie eine Ameise, die gesehen hat, das ein Lotosblatt vom Teich ans Ufer gekommen war, und unversehens auf dieses Blatt gekrabbelt war und dem gegenüberliegenden Ufer entgegen ging, dachte Yukie.

池の水蓮の葉っぱが岸によって来たのを見て、ふとその葉に這い上がって向う岸に辿りつこうとする蟻のようだった、と雪枝は思った。 (Ōba 2007: 72)

An einer anderen Stelle heisst es:

Yukie fühlte sich selbst wie eine langsam vorwärts krabbelnde Ameise. Wie eine Ameise, die auf einem Lotosblatt den Shichiri-See überquert. 雪枝は自分をのろのろと歩き続けるアリのように感じた。水蓮の葉に乗って七里湖を渡るアリのようなだ。(ebd.: 26)

Nicht nur der Prozess der Erinnerung bei der Protagonistin Yukie, sondern auch der schöpferische Akt des Schreibens spielt sich in diesem Raum ab. Dies lässt sich besonders gut zeigen an der folgenden Sequenz, die dem Nachwort zu Shichiriko entnommen ist. Hier ist es Ōba, die sinniert; ihre Stimme ist festgehalten durch die Niederschrift ihres Mannes Toshio:

Während ich mich an Hoshino erinnere, überlagert das Meer des südlichen Alaska von vor dreissig Jahren [diese Gedanken]. An der langen Uferlinie lässt es seine hellrosa Zunge aufblitzen und spült eine Venusmuschel nach oben, ein Seeotter legt sich diese Venusmuschel auf den Bauch und spielt damit, und wenn die Sonne untergeht wird es zu einer einzigen Ebene aus Seegras. Jetzt auf dem Krankenlager breitet sich vor meinen Augen die Gestalt dieses „Shichiri-Sees“ aus. Mit welchen Schritten kommen wohl meine liebgewonnenen Protagonisten hervor, wenn ich mich kurz ausgeruht habe? [...]

Seit Anfang dieses Juli wohne ich in einem unwirklichen Zustand. „Wie heissen Sie?“ „Wie lautet Ihre Adresse?“ „Wie alt sind Sie?“ „Wo sind wir jetzt?“ Die Stimmen, die mir vorkamen wie die meiner weit jünger als ich verstorbenen Mutter und von bereits verstorbenen Menschen, waren alles die Stimmen der Ärzte und Krankenschwestern, die mein Gehirn testeten.

星野さんのことを思いながら、三十年も前の東南アラスカの海が重なる。長い浜辺にはうす桃色の舌をひらめかせて蛤が潮を吹き上げ、ラッコがその蛤を腹の上に乗せて遊び、陽が落ちるとあたり一面海草の原になった。今病床の中でそんなふうな「七里湖」の姿が目の前に広がっている。しばらく休んだら、海草の原の向こうから、どんな足どりで私のいとしい登場人物たちがやってくるだろう。

この七月初めから私は幻の中に住んでいる。

「あなたの名前は?」「住所は」「お歳はいくつ?」「いまどこにいます?」私よりも若くて死んだ母の声や、もう逝ってしまった人びとの声を何度も聞いた気がしたのは、みな私の脳を試している医師や看護婦の声でもあった。(ebd.: 225f)

Obwohl es sich bei *Shichiriko* um einen unvollendeten Text handelt, zeigt es sich, wie Ōba bis zum Schluss in ihrem letzten Werk diesen magischen Raum zu eröffnen vermag, in dem längst Gewesenes und Gedanken aus der Gegenwart gleichermassen präsent sein können.

8 Ausblick

Mit ihrem umfangreichen Werk hat Ōba Minako die japanische Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts mitgeprägt. In den vorangehenden Kapiteln konnten anhand von einigen ihrer Texte narratologische Eigenheiten ihres Erzählens herausgearbeitet werden. Es zeigte sich, dass werkübergreifend Techniken zur Anwendung kommen, mit denen der Eindruck etwas Verschwommenen (*mōrōtai* 朦朧体¹⁷⁵) erzeugt wird. Diese umfassen die Überlagerung (*kasaneawase*), das Verwischen (*bokasu*) und die textliche Verflechtung unterschiedlicher Erzählebenen inhaltlicher Art. Nicht nur narrative Ebenen, auch temporale Segmente werden in verschachtelter Form dargestellt, so dass sich der Leser während der Lektüre wiederholt neu orientieren muss. Gedanken, Erinnerungen, direkte Rede werden häufig nicht gekennzeichnet, ebenso wenig wie ein Wechsel der Perspektive.

Die Darstellung von Innenwelten, aus denen das Ich verschwindet, wird auch der Literatur der *Naikō no sedai* attestiert. Diente der Begriff zunächst der Bezeichnung einer Gruppe von Autoren, als deren gemeinsamer Nenner die Ideologielosigkeit angegeben werden kann, wandelte sich dessen Bedeutung im Laufe der Zeit. Dass dabei der verbindende Punkt nicht in einer existierenden Eigenschaft, sondern eben gerade im nicht Vorhandenen – dem Fehlen einer Ideologie – gesehen wurde, trifft das Wesen der *Naikō no sedai* im Kern.

Gerade indem Bestehendes seine Gültigkeit einbüsst, indem es bis ins Detail nachgezeichnet wird, öffnet sich in der Realität des Alltags eine Leerstelle. Bis anhin Vertrautes und Verlässliches verliert seine Verbindlichkeit. Aus der glatten Oberfläche der Nachkriegs-Wohlstandsgesellschaft keimen surreale Gedankenbilder auf, überwuchern sie mit urtümlicher Vitalität und werfen lange Schatten über den schönen Schein der noch jungen Konsumgesellschaft. Durch minutiös genaue Beschreibungen entsteht ein hyperrealistisches Bild, das der Wirklichkeit enthoben scheint.

Diese Leerstellen sind die Lücken, durch die verschüttete Erinnerungen ihren Weg ins Bewusstsein bahnen. Die Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* lassen das, was durch diese Öffnungen in den Wachzustand einsickert, sich in ihren literarischen Texten kondensieren. Ihnen kommt dabei eine Art Vermittlerrolle zu zwischen der Alltagsrealität und der darunter verborgenen unheimlichen, oft wahnhaften Welt der Eindrücke aus dem Krieg. Diese verschütteten Erinnerungen befinden sich in einem ungebändigten Zustand, wie bei einem Eisberg sagt die sichtbare Spitze nichts über ihre wirkliche Gestalt und Dimensionen aus.

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wurde die Frage gestellt, ob Ōba Minako als eine Autorin der Introvertierten Generation bezeichnet werden könne, und aufgrund von welchen

¹⁷⁵ Der Ausdruck geht auf Furui Yoshikichi zurück.

Kriterien. Anhand des Überblicks über die japanische Literatur seit der Öffnung des Landes 1868 bis zur Gegenwart konnte gezeigt werden, dass etwa ab den 1960er Jahren in der Literatur eine Wende feststellbar ist. Odagiri brachte dies zum Ausdruck, als er die sechste Nachkriegsgeneration mit der *Naikō no sedai* gleichsetzte und damit das Ende der Nachkriegsliteratur deklarierte. Ihre Literatur wertete er als neuartig und wegbereitend für weitere Entwicklungen, weshalb es kein Zurück mehr geben könne. Weiter attestierte er diesen Autoren einen Hang zur Phantastik, zum Irrealen und zur Introspektion. In der Einführung konnte weiter deutlich gemacht werden, dass das Geschlecht keine sinnvolle Variable sein kann, wenn es um Kanonbildung geht. Diese Einsicht hat sich auch in der japanischen Literaturkritik ab den 1990er Jahren durchgesetzt, wie sich in der Diskussion der Forschungsliteratur gezeigt hat.

Daher lässt sich Ōba der Generation der um 1930 herum geborenen Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* angliedern. Ihre Kindheit war von den Entbehrungen und der Propaganda der Kriegszeit geprägt, und im Jahr 1945 erlebte sie den Atombombenabwurf über Hiroshima aus nächster Nähe mit. Dieser Moment brannte sich unauslöschlich in ihr Gedächtnis ein und war nach ihrer eigenen Aussage ein entscheidender Moment, der ihren zukünftigen Werdegang als Schriftstellerin prägen sollte. Sie beschreibt die verschiedenen Aspekte des Lebens des modernen Menschen „in einem abstrakten, phantastischen verschlossenen Raum (*heisa kūkan* 閉鎖空間)“ (Higashi und Ishidō 2009: 129) und fügt Versatzstücke aus Träumen mit Erinnerungen und Elementen aus volkstümlichen Überlieferungen zu dicht gewebten Erzählungen zusammen. Sowohl aufgrund ihrer Biographie wie auch aufgrund der literarischen Eigenschaften ihrer Texte kann demnach Ōba als Autorin der *Naikō no sedai* bezeichnet werden. Als luzide Träumerin bezeichnet sie Furuya, wenn er sagt: „Ōba Minako setzte ihre einsame Traumarbeit während fünfundzwanzig Jahren fort, ohne je daraus zu erwachen. Denn zutiefst in ihrem Inneren (*genfūkei* 原風景) ist eine Todeslandschaft von unermesslicher Weite, in der nur Gebeine klappern, in der sich nie jemand erhebt, wie lange man auch warten mag.“ (Furuya 1998: 234). In einigen Texten wie in *Urashimasō*, *Shichiriko* oder auch *Mae mae katatsumuri* erhält der Leser einen direkten Blick auf diese Landschaft, in der die traumatischen Erinnerungen Trümmern gleich sich mit verstörender Präsenz im Erzählraum befinden. Aber auch in früheren Texten lässt sich die Anwesenheit von etwas Unheimlichem bereits ausmachen. So liegen beispielsweise in *Higusa* riesige Schwemmhölzer wie zusammengekauerte Ungeheuer am Strand und drängen sich zwischen den Leser und die eigentlichen Protagonisten der Erzählung. So verschwommen die Bilder auch wiedergegeben werden, kehren in der Eintönigkeit Erinnerungsbrocken stets wieder, und überdecken die diegetische Wirklichkeit mit einem leichten Schleier.

Der Zugang zu den traumatischen Eindrücken aus der frühen Kindheit fördert jedoch nicht nur Schrecken zu Tage, sondern verbindet auch mit einer urtümlichen Quelle der

Energie. Diese Vitalität, in deren Lebensdrang die Veranlagung zur Selbstzerstörung bereits enthalten ist, wird im Verlauf der Zeit als regenerierende Kraft erkannt und eingesetzt, wie sich zum Beispiel in *Katachi mo naku* zeigt. Der Zugang zu diesem Aspekt der Lebenskraft (*sei* 生) liegt bei Ōba wie auch bei anderen Autoren der *Naikō no sedai* in der Sexualität (*sei* 性). Sie hängt zusammen mit der Vision einer erneuerten Identität jenseits von nationalen und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen.

Politisch sind Ōbas Erzählungen ebenso wenig wie diejenigen der anderen der *Naikō no sedai* zugeordneten Autoren und Autorinnen – jedenfalls nicht explizit. Hingegen kristallisieren sich Bilder der Kriegszeit und von ihr geprägte Lebensentwürfe in den Figuren und ihren Schicksalen. Die politische Anklage liegt den Autoren und Autorinnen der *Naikō no sedai* fern. Sie bemächtigen sich ihrer verschütteten Erinnerungen mit Hilfe der poetischen Kraft.

Literaturverzeichnis

- AEBA, Takao 饗庭孝男 (1973). „Sōzōryoku no mondai – ‚Naikō no sedai’ no bungaku to no kakawari” 想像力の問題—『内向の世代』の文学とのかかわり. *Kokubun gaku Kaishaku to kanshō* 5: 33-39.
- (1983). *Bungaku no genzai. Gendai sakka ron* 文学の現在。現代作家論. Bijutsu kōronsha.
- (2011). “Arechi no jojō” 荒地の抒情 [1972]. In *Ōba Minako zenshū* 24 大庭みな子全集第24巻, Hg. Yuu Tani 優谷. Nihon keizai shinbun shuppansha: 336-347.
- AKIMA, Toshio (1993). „The Origins of the Grand Shrine of Ise and the Cult of the Sun Goddess Amaterasu Omikami“. *Japan Review* 4: 141-198.
- AKIYAMA, Shun 秋山駿 (1973). „Shin-sedai no sakkatachi – Naikō no sedai ni tsuite“ 新世代の作家たち・内向の世代について. *Kokubungaku Kaishaku to kanshō* 5: 6-10.
- (1990). „Ōba Minako“. In *Japanische Literatur der Gegenwart*, Hgg. Michiko Mae und Sigfried Schaarschmidt. München: Carl Hanser Verlag: 84-85.
- AKIYAMA, Shun 秋山駿 und YOSHIKICHI, Furui 由吉古井 (1972). „Zadankai“ 座談会. *Kokubungaku Kaishaku to kanshō* 6.
- ALLEN, Chizuko (2003). „Empress Jingū: a shamaness ruler in early Japan“. *Japan Forum* 15/1: 81-98.
- AMBROS, Barbara (1997). „Liminal Journeys. Pilgrimages of Noblewomen in Mid-Heian Japan“. *Japanese Journal of Religious Studies* 24/3-4: 301-345.
- AMINO, Yoshihiko 網野善彦 (1991). *Nihon no rekishi o yominaosu* 日本の歴史を読みなおす. Chikuma shobō.
- ANDŌ, Reiji 安藤礼二 (2008). „Bungaku’07“ 文学'07. In *Bungei nenkan* 文藝年鑑 2008, Hg. Nihon bungeika kyōkai 日本文藝家協会. Kōdansha: 6-9.
- ANESAKI, Masaharu (1928). *Japanese Mythology. The Mythology of all Races* 8. Marshall Jones Company.

- ANTONI, Klaus (1982). *Der Weisse Hase von Inaba. Vom Mythos zum Märchen: Analyse eines japanischen „Mythos der ewigen Wiederkehr“ vor dem Hintergrund altchinesischen und zirkumpazifischen Denkens*. Wiesbaden: Steiner.
- (1991). *Der himmlische Herrscher und sein Staat. Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan*. München: Iudicium.
- (1998). *Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai): der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans*. Leiden: Brill.
- (2005a). „Amaterasus ‚Fremde Brüder‘? – Izumo und die kulturelle Heterogenität Japans“. *OAG Notizen* 1: 10-20.
- (2005b). „Izumo as the ‚Other Japan‘: Construction vs. Reality. *Japanese Religions* 30: 1-20.
- (2012). *Kojiki. Aufzeichnung alter Begebenheiten*. Berlin: Verlag der Weltreligionen.
- ANTONI, Klaus et al. (Hgg.) (2002). *Religion and national identity in the Japanese context*. Tübingen: Lit.
- ARIMOTO, Tadahiro 有本忠浩 (2002). „Toki wa nōmitsu ni nagarete. Ōba Minako san ni kiku“ 時は濃密に流れて。大庭みな子さんに聞く. *Mainichi Shinbun Yūkan*, 18. April.
- ARNASON, Johann (2001). *The Peripheral Centre*. Trans Pacific Press.
- ASANUMA, Keiji 浅沼圭司 (2007). *Monogatari to wa nani ka. Tsuruya Nanboku to Fujisawa Shūhei no shudai ni yoru kapuricchio* 物語とはなにか・鶴屋南北と藤沢周平の主題によるカプリッチオ. Suiseisha.
- ASHKENAZI, Michael (2003). *Handbook of Japanese Mythology*. Santa Barbara: ABC-Clio.
- ASSMANN, Aleida (1996). „Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses“. In *Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*, Hgg. Hartmut Böhme und Klaus Scherpe: S. 96-111. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.

- ASTON, William George (1956). *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697* [1896]. London: Allen & Unwin.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (1996a). „Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in ‚postkoloniale Landkarten‘“. In *Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*, Hgg. Hartmut Böhme und Klaus Scherpe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 60-77.
- (1996b). „Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung“. In *Kultur als Text. Die anthropologische Wende der Literaturwissenschaft*, Hg. Doris Bachmann-Medick. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag: 98-121.
- (1997). *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin: Erich Schmidt.
- (2006). „Spatial Turn“. In *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hg. Doris Bachmann-Medick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 284-328.
- BACHNIK, Jane (1992). „*Kejime*: defining a shifting self in multiple organizational modes“. In *Japanese sense of self*, Hg. Nancy Rosenberger. Cambridge University Press: 152-172.
- BAL, Mieke (1997). *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. 2nd edition. University of Toronto Press.
- (2006). *A Mieke Bal Reader*. University of Chicago Press.
- Becker, Sabina (2007). *Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BEFU, Harumi und KREINER, Josef (Hgg.) (1992). *Otherness of Japan. Historical and Cultural Influences on Japanese Studies in Ten Countries*. München: Iudicium.
- BENJAMIN, Walter (1972-1999). *Gesammelte Schriften*. 7 Bde, Hgg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BERNDT, Jürgen und FUKUZAWA, Hiroomi (Hgg.) (1990). *Momentaufnahmen moderner japanischer Literatur*. Berlin: Silver & Goldstein.
- BIRD, Jon und CURTIS, Barry et al. (Hgg.) (1993). *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change*. London/New York: Routledge.

- BIRNBAUM, Phyllis (Hg.) (1982). *Rabbits, Crabs, etc. Stories by Japanese Women*. University of Hawaii Press.
- BOCKING, Brian (1996). *A popular dictionary of Shinto*. Richmond: Curzon Press.
- BÖHME, Hartmut und SCHERPE, Klaus (Hgg.) (1996). *Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BONTRUP, Hiltrud und METZLER, Jan (2000). *Aus dem Verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80er Jahre*. Hamburg: Argument Verlag.
- BOOTH, Wayne C. (1983). *The Rhetoric of Fiction* [1967]. Chicago University Press.
- BRONFEN, Elisabeth (1995). „Ein Gefühl des Unheimlichen. Geschlechterdifferenz und kulturelle Identität in Bharati Mukherjees Roman *Jasmine*“. In *Multikulturalität. Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont*, Hgg. Michael Kessler und Jürgen Werteimer. Tübingen: Stauffenburg: 9-30.
- BROWN, Janice (1998). „Ōba Minako – Telling the Untellable“. *Japan Quarterly* 45/3: 50-59.
- BROWN, Penelope (2002). „Language as a Model for Culture: Lessons from the Cognitive Sciences“. In *Anthropology beyond culture*, Hgg. Richard Fox und Barbara King. Oxford: Berg: 169-192.
- BUTLER, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CALICHMAN, Richard (Hg.) (2005). *Contemporary Japanese thought*. Columbia University Press.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- CHIBA, Kazumiki 千葉一幹 (2011). „Nijū doru satsu no yukue arui wa kiri no naka” 二十弗札の行方あるいは霧の中. In *Ōba Minako zenshū 24 大庭みな子全集 24*. Nihon keizai shinbun shuppansha: 535-541.
- COHAN, Steven und SHIRES, Linda M. (1988). *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. New York: Routledge.

- COHN, Carol (1996). „Nuclear Language and How We Learned to Pat the Bomb“. In *Feminism and science*, Hgg. Evelyn Fox Keller und Helen Longino. Oxford University Press: 173-184.
- COHN, Dorrit (1978). *Transparent minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press.
- (1981). „The Encirclement of Narrative“. *Poetics Today* 2/2: 157-182.
- (1999). *The Distinction of Fiction*. John Hopkins University Press.
- (2000). „Discordant Narration“. *Style* 34/2: 307-316.
- CORNYETZ, Nina (1999). *Dangerous Women, Deadly Words. Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers*. Stanford University Press.
- COWARD, Rosalind (1985). *Female Desires: How They are Sought, Bought, and Packed*. New York: Grove Press.
- CRAFT-FAIRCHILD, Catherine (1993). *Masquerade and gender: disguise and female identity in eighteenth-century fictions by women*. Pennsylvania State University Press.
- DAUENHAUER, Nora Marks et al. (Hgg.) (1987). *Haa Shuká, our ancestors. Tlingit oral narratives*. University of Washington Press.
- DE LAURETIS, Teresa (2004). „Upping the anti (*sic*) in feminist theory“. In *The Cultural Studies Reader*, Hg. During, Simon, 2nd edition. New York: Routledge: 307-319.
- DELEUZE, Gilles und GUATTARI, Félix (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*. University of Minnesota Press.
- DODD, Stephen (2004). *Writing Home. Representations of the Native Place in Modern Japanese Literature*. Harvard University Press.
- DÜNNE, Jörg und GÜNZEL, Stephan (Hgg.) (2006). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DURHAM, William (2002). „Cultural Variation in Time and Space: The Case for a Populational Theory of Culture“. In *Anthropology beyond culture*, Hgg. Richard Fox und Barara King. Oxford: Berg: 193-206.
- DURING, Simon (Hg.) (2004). *The Cultural Studies Reader*. 2nd edition. New York: Routledge.

- EARHART, H. Byron (2004). *Japanese Religion. Unity and Diversity*. 4th edition. Belmont: Wadsworth/Thomson Learning.
- ECO, Umberto (1994). *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: Hanser.
- EGUCHI, Takao 江口孝夫 (1974). *Yume to Nihon kotenbungaku* 夢と日本古典文学. Kasama shoin.
- EGUSA, Mitsuko 江種満子 (1976). „Sanbiki no kani' no Yuri“ 『三匹の蟹』の由梨. *Kokubungaku Kaishaku to Kanshō* 9: 122-123.
- (1998). „Jendā to shintai no gensetsu“ ジェンダーと身体の言説. In *Jendā no nihon kindai bungaku*, Hgg. Nakayama Kazuko 中山和子, Egusa Mitsuko 江草満子 und Fujimori Kiyo 藤森清. Kanrinshobō.
- (2001). *Ōba Minako no sekai. Arasuka. Hiroshima. Niigata* 大庭みな子の世界 アラスカ・ヒロシマ・新潟. Shin'yōsha.
- (2005). „Ōba Minako's 'HIGUSA (fireweed)'. Native, Gender.“ 大庭みな子「火草」の世界。ネイティブ・ジェンダー, URL: <http://www.bunkyo.ac.jp/faculty/lib/klib/kiyo/lit/11302/1130202.pdf>, 2005 [4. Juni 2014].
- (2006). „Ōba Minako“ 大庭みな子. In *Nihon genso bungaku sakka jiten* 日本幻想作家事典, Hgg. Ishidō Ran 石堂藍 und Higashi Masao 東雅夫. Kokusho kankōkai: 129-130.
- EHARA, Yumiko (2005). „A feminist view of Maruyama Masao's modernity“. In *Contemporary Japanese thought*, Hg. Richard Calichman. Columbia University Press: 56-69.
- ELIADE, Mircea (1973). *Die Sehnsucht nach dem Ursprung: von den Quellen der Humanität*. Wien: Europa Verlag.
- (1987). *The Encyclopedia of Religion*. New York: Macmillan.
- (1991). *The myth of the eternal return or Cosmos and history*. Princeton University Press.

- (1998). *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. [1956]. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel.
- ELIOT, Charles (1964). *Japanese Buddhism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- ENDŌ, Ikuko 遠藤郁子 (2011). „Dai 2 kan kaidai“ 第2巻解題. In *Ōba Minako zenshū* 大庭みな子全集 2, Hg. Yuu Tani. Nihon keizai shinbun shuppansha: 535-539.
- ENDŌ, Jun (1998). „The early modern period: in search of a Shinto identity“. In *Shinto – A short history*, Hg. Nobutaka Inoue. New York: Routledge: 108-158.
- ERICSON, Joan (1997). *Be a woman: Hayashi Fumiko and modern Japanese women's Literature*. University of Hawai'i Press.
- ETO, Mikiko (2005). „Women's movements in Japan: the intersection between everyday life and politics“. *Japan Forum* 17/3: 311-333.
- ETŌ, Jun (1964). „An Undercurrent in Modern Japanese Literature“. *Journal of Asian Studies* 23: 433-445.
- ETŌ, Jun (2011). „Sōseki, Rōshi, gendai“ 漱石・老子・現代. In *Ōba Minako zenshū* 21 大庭みな子全集第21巻, Hg. Yuu Tani 優谷. Nihon keizai shinbun shuppansha: 150-172.
- EUBANKS, Charlotte (1999). „A Mother's Love: Kishimo and the Re-Writing of Myth“. In *Proceeding of the Midwest Association for Japanese Literary Studies* 5. *Love and Sexuality in Japanese Literature*, Hg. Eiji Sekine. Purdue University: 299-239.
- FAIRBANKS, Carol (1994). *Guide to Japanese women writers and their culture, 1892-1992*. Überarb. Aufl. Eau Claire: University of Wisconsin.
- (2002). *Japanese Women Fiction Writers. Their Culture and Society, 1890s to 1990s: English Language Sources*. Lanham/Maryland/London: The Scarecrow Press.
- FEE, Margery (1995). „Who Can Write as Other?“. In *The Post-Colonial Studies Reader*, Hgg. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. New York: Routledge: 242-245.
- FELDMANN, Susanne (1997). „Kulturelle Schlüsselbegriffe in pragma-semiotischer Perspektive“. In *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Hg. Bachmann-Medick, Doris. Berlin: Schmidt: 275-280.

- FELMAN, Shosana (2003). „Weiblichkeit wiederlesen“. In *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Hgg. Kimmich, Dorothee et al.. Stuttgart: Philipp Reclam: 401-415.
- FIELD, Norma (1989). „*Somehow: The Postmodern as Atmosphere*“. In *Postmodernism and Japan*, Hgg. Harry D. Harootunian und Masao Miyoshi. Duke University Press: 169-188.
- FLORENZ, Kar. (1919). *Die historischen Quellen der Shinto-Religion. Aus dem Altjapanischen und Chinesischen übersetzt und erklärt von Dr. Karl Florenz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- FLUDERNIK, Monika (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- (2006). *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: WBG.
- FORMANEK, Susanne (2005). *Die „böse Alte“ in der japanischen Populärkultur der Edo-Zeit*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- FORMANEK, Susanne und LINHART, Sepp (Hgg.) (1992). *Japanese Biographies: Life Histories, Life Cycles, Life Stages*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- FOUCAULT, Michel (2002). „Andere Räume“ [1967]. In *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Hgg. Karlheinz Barck, Peter Gente et al., 7. Aufl. Leipzig: Reclam Verlag: 34-46.
- (2005). *Die Heterotopien* [Medienkombination] Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FOX, Richard und KING, Barbara (Hgg.) (2002). *Anthropology beyond culture*. Oxford: Berg.
- FOX KELLER, Evelyn und LONGINO, Helen (Hgg.) (1996). *Feminism and science*. Oxford University Press.
- FRAZER, Nancy und NICHOLSON, Linda J. (1997). „Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism“. In *Feminist social thought: a reader*, Hg. Diana Tietjens Meyers. New York: Routledge: 133-146.
- FRIEDAN, Betty (1963). *The feminine mystique*. New York: Norton.

- FUJII, Sadakazu 藤井貞和 (2001). *Heian monogatari jojutsu ron* 平安物語叙述論. Tōkyo daigaku shuppan kai.
- (2004). *Monogatari riron kōgi* 物語理論講義. Tōkyo daigaku shuppan kai.
- FURUI, Yoshikichi 古井由吉 (1983). „Watashi no bungakuteki tachiba“ 私の文学的立場. In *Furui Yoshikichi sakuhin 7* 古井由吉作品七. Kawade shobō shinsha: 17-20.
- FURUYA, Kenzō 古屋健三 (1998). „*Naikō no sedai*”-ron 「内向の世代」論. Keiō gijuku daigaku shuppankai.
- (2011). „Engekiteki ni kōsei sareru – ‚Yōbaidō monogatari’” 演劇的に構成される
- 『楊梅洞物語』. In *Ōba Minako zenshū* 24. Nihon keizai shinbun shuppansha: 380-382.
- GABRIEL, Philip und SNYDER, Stephen (Hgg.) (1999). *Ōe and beyond. Fiction in Contemporary Japan*. University of Hawai’i Press.
- GADELEVA, Emilia (2000). „Susanoo: One of the Central Gods in Japanese Mythology“. *Japan Review* 12: 165-204.
- GEBHARDT, Lisette (1995). „Ein Animist wie Du und ich’: das Animistische als das Japanische in der Japanischen Literatur: Hirakawa Sukehiro und Tsuruta Kinya (Hg.): *Animizumu o yomu – Nihon bungaku ni okeru shizen, seimei, jiko*“. *Japanstudien: Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung* 7: 435-443.
- (1996a). „The Peachblossom Utopia. Taoist Influence in Modern Japanese Literature“. In *The impact of traditional thought on the present day Japan*, Hg. Josef Kreiner. München: Iudicium Verlag: 157-183.
- (1996b). „Ikai. Der Diskurs zur ‚Anderen Welt’ als Manifestation der japanischen Selbstfindungs-Debatte“. In *Überwindung der Moderne? – Japan am Ende des 20. Jahrhunderts*, Hg. Irmela Hijiya-Kirschner. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 146-171.
- (1997). „The Sowers of the Asian Seed: Nakagami Kenji“. *Asiatische Studien* LI:1: 123-147.

- (2000a). „Die ‚Ekstase der Oktopusse‘: Anmerkungen zum japanischen Kulturdiskurs anhand der Reihe ‚Japan und sein Jahrhundert‘“. In *Japanforschung: Mitteilungen der Gesellschaft für Japanforschung e.V.* 2: 10-16.
 - (2000b). „Die Herren der Geister‘: volkskundliche Studien und Ethnofiktion oder warum man in Japan gegenwärtig soviel Geisterforschung betreibt“. In *JapanWelten*, Hgg. Barbara Manthey, Peter Kleinen et al., S. 437-453. Bonn: Bier’sche Verlagsanstalt. (=Japan Archiv 3)
 - (2001). *Japans Neue Spiritualität*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
 - (2002). „Constructing the ‚Other Modernity‘: Religion and ‚Indigenous Identity‘ in Contemporary Japanese Cultural Discourse“. In *Religion and national identity in the Japanese context*, Hgg. Klaus Antoni et al.. Münster: Lit: 133-148.
 - (2003). „Honboy lädt zum Lesen ein. Japanische Literatur in den Zeiten von ‚J-Bungaku‘ – Strukturwandel, Autoren, Texte. *NipponConnection* 11 (2003). URL: http://www.japanologie.uni-frankfurt.de/fb/fb09/ophil/japanologie/_Dateien/_Texte/Honboy_laedt_zum_Lesen_ein.pdf
 - (2010). *Nach Einbruch der Dunkelheit. Zeitgenössische japanische Literatur im Zeichen des Prekären*. Berlin: EB-Verlag.
- GENETTE, Gérard (1992). *Fiktion und Diktion*. [Fiction et diction, 1991] Übers. von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink Verlag.
- (1998). *Die Erzählung*. [Discours du récit (Figures III), 1972 und Nouveau discours du récit, 1983] Übers. von Andreas Knop. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Genji monogatari* (Übers. O. Benl) (1966). Zürich: Manesse.
- GERMER, Andrea (2003). „Feminist History in Japan: National and International Perspectives“. *Intersections* 9: 1-20.
- GESSEL, Van C. (1997). *Dictionary of Literary Biography. Vol. 182: Japanese Fiction Writers Since World War II*. Detroit/London: Brucoli Clark Layman.
- GIANNOULIS, Elena (2010). *Blut als Tinte. Wirkungs- und Funktionsmechanismen zeitgenössischer shishōsetsu*. München: Iudicium.
- GLUCK, Carol (1996). „Das Ende der ‚Nachkriegszeit‘: Japan vor der Jahrtausendwende“. In *Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hg. Irmela Hijiya-Kirschner. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 57-85.

- GOODMAN, Roger, PEACH, Ceri et al. (Hgg.) (2003). *Glōbal Japan: The experience of Japan's new immigrant and overseas communities*. New York: Routledge.
- GOREGLIAD, Vladislav (1995). „The Space Category in Medieval Japanese Literature“. *Japan Review* 6: 93-106.
- GOTŌ, Kumiko 後藤玖美子 (1985). „Ōba Minako“. *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō* 9: 72-74.
- GRAYSON, James H. (2002). „Susa-no-o: a culture hero from Korea“. *Japan Forum* 14/3: 465-487.
- HAMBURGER, Käte (1980). *Die Logik der Dichtung* [1957, ungekürzte Ausgabe nach der 3. Auflage von 1972]. Stuttgart: Klett-Cotta.
- HAN, Petrus (2003). *Frauen und Migration. Strukturelle Bedingungen, Fakten und soziale Folgen der Frauenmigration*. Stuttgart: Lucius & Lucius.
- HARA, Zen 原善 (2006). „„Naikō no sedai' no naibu to gaibu. Kuroi Senji to Hata Kōhei“ 『内向の世代』の内部と外部—黒井千次と秦恒平. *Kokubungaku Kaishaku to kanshō tokushū* 71/6: Naikō no sedai. Saigo no junbungaku 内向の世代。最後の純文学. Shibundō: 32-40.
- HARRIS, Lorle (1985). *Tlingit Tales. Potlatch and Totem Pole*. Happy Camp: Nature graph Publishers.
- HASUMI, Seiichi 蓮見清一 (Hg.) (1990). *Gendai bungaku de asobu hon* 現代文学で遊ぶ本. JICC shuppanyoku.
- HAVENS, Norman (2006). „Shinto“. In *Nanzan guide to Japanese religions*, Hgg. Paul Swanson und Clark Chilson. University of Hawai'i Press: 14-37.
- HAYAO, Kawai (1990). „Die Krise Japans als „Struktur der leeren Mitte““. In *Die kühle Seele. Selbstinterpretationen der japanischen Kultur*, Hg. Jens Heise, Jens. Frankfurt am Main: Fischer.
- HEIN, Ina (2008). *Under construction. Geschlechterbeziehungen in der Literatur populärer japanischer Gegenwartsautorinnen*. München: Iudicium.
- HEJL, Peter (2003): „Kulturtheorie“. In *Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, Hg. Ansgar Nünning, Ansgar. Stuttgart/Weimar: Metzler: 350-351.

- HERMANN, David (2001). „Story Logic in Conversational and Literary Narratives”. *Narrative* 9/2: 130-137.
- (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press.
- (2005). „Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments”. In *The Blackwell Companion to Narrative Theory*, Hgg. James Phelan und Peter J. Rabinowitz, Peter. Malden, MA: Blackwell: 1-35.
- HERMANN, David, JAHN, Manfred und RYAN, Marie-Laure (Hgg.) (2005): *Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- HERRENSTEIN SMITH, Barbara (1980). „Narrative Versions, Narrative Theories“. In *On Narrative*, Hg. Mitchell W.J.T..University of Chicago Press: 209-232.
- HIBETT, Howard (Hg.) (1977). *Contemporary Japanese Literature. An Anthology of Fiction, Film, and Other Writing Since 1945*. New York: Alfred A. Knopf.
- HIGASHI, Masao 東雅夫 und Ishidō Ran 石堂藍 (Hgg.) (2009). *Nihon genso sakka jiten* 日本幻想作家事典. Kokushokan kōkai.
- HIGUCHI, Ichiyō 樋口一葉 (1974). „Nigorie” にごり え. In *Higuchi Ichiyō zenshū* 2 樋口一葉全集第二巻, Hgg. Shiota Ryōhei 塩田良平 und Wada Yoshie 和田芳恵. Chikuma shobō.; 3-33.
- (1992): „Trübe Wasser” (übers. von Jürgen Berndt) [*Nigorie*, 1895] . In *Träume aus zehn Nächten. Japanische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, Hg. Jürgen Berndt. Bielefeld: Theseus: 7-36.
- (2008). *Higuchi Ichiyō* 樋口一葉. Chikuma shobō.
- HIJIYA-KIRSCHNEREIT (1981). *Selbstentblössungsrituale*. Franz Steiner Verlag.
- (1990). *Was heisst: Japanische Literatur verstehen?* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1995). „Nachwort“. In *Tanze, Schneck, tanz*, Ōba Minako. Frankfurt am Main: Insel: 141-150.
- (2000). *Japanische Gegenwartsliteratur: Ein Handbuch*. München: Edition Text + Kritik.

- (2001). „Die japanische Literatur”. In *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* Bd. 11, Hg. Heinz Ludwig Arnold, Überarb. Aufl. München: Edition Text + Kritik.
- HILL, Raquel (2004). „Displacements in Ōba Minako’s *Urashimasō*: The Magic of the Third Space“. In *Jinbun kenkyū* 155, Hg. Kanagawa daigaku jinbun gakkai: 19-50.
- HIMEOKA, Toshiko 姫岡とし子 (2004). *Jendāka suru shakai* ジェンダー化する社会. Iwanami shoten.
- HIOKI, Kōichirō (2006): „Nihon no jendā hyōgen ni okeru ,watashi’ no yuragi“ 日本語のジェンダー表現における『私』の揺らぎ. In *Nihongo to jendā* ジェンダー化する社会, Hg. Sasaki Mizue. Hitsuji shobō: 151-165.
- HIRAKAWA, Sukehiro 平川祐弘 und TSURUTA, Kinya 鶴田欣也 (Hg.) (1994): *Animizumu o yomu – Nihon bungaku ni okeru shizen, seimei, jiko* アニミズムを読む — 日本文学における自然、生命、自己. Shinchōsha.
- HOFFMAN, Eva (1989). *Lost in Translation: A Live in a New Language*. New York: Penguin.
- HONOLD, Alexander (2007). „Noch einmal. Erzählen als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens”. In *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Walter Benjamin; Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Suhrkamp: 303-342.
- HOOKS, Bell (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, MA: South End Books.
- HORI, Ichirō (1968). *Folk Religion in Japan: Continuity and Change*. University of Chicago Press.
- HUBER, Kristina Ruth (1992). *Women in Japanese Society. An Annotated Bibliography of Selected English Language Materials*. Connecticut/London: Greenwood Press.
- HÜHN, Peter/KIEFER, Jens/SCHÖNERT, Jörg/STEIN, Malte (2003). *Narratologisches Begriffslexikon*. URL: http://www.icn.uni-hamburg.de/images/download/verlinktes_p6_lexikon_200603.pdf [22. April 2008]

- HURLEY, Adrienne (1999). „Demons, Transnational Subjects, and the Fiction of Ohba Minako”. In *Ōe and beyond: fiction in contemporary Japan*, Hgg. Stephen Snyder und Philip Philip. University of Hawai'i Press: 89-103.
- (2007). „Ōba Minako passed away today”. URL: <http://adriennecareyhurley.blogspot.com/2007/05/Ōba-minako-passed-away-today.html> [21. Januar 2009]
- HYAKUGAWA, Keiji 百川敬次 (1985). „Ikai. Naimen. Kenryoku“ 異界・内面・権力. In *Kokubungaku kenkyū shiryōkan: Bungaku ni okeru „mukōgawa“* 国文学研究資料館『文学における「向う側」』. Meiji shoin: 37-66.
- ICHIKO, Natsuo 市古夏生 und KAN, Satoko 管聡子 (Hgg.) (2006). *Nihon josei bungaku daijiten* 日本女性文学大辞典. Nihon tosho sentā. IGUCHI, Tokio 井口時男 (1987). *Monogatari ron / hakyokuron* 物語論／破局論. Ronsōsha.
- IJIMA, Masahiro 井島正博 (1993). “Monogatari to shiten” 物語と視点. *Seikei kokubun* 成蹊国文 26/3: 17-18.
- IMAI, Yasuko 今井泰子, YABU, Teiko 藪禎子 und WATANABE, Sumiko 渡邊澄子 (1993). *Tanpen josei bungaku: gendai hen* 短編女性文学: 現代編. Ōfūsha.
- INOKO, Takenori 猪木武徳 (2004). *Bungei ni arawareta Nihon no kindai. Shakai kagaku to bungaku no aida* 文芸にあらわれた日本の近代・社会科学と文学のあいだ. Yūhikaku.
- IJIMA, Masahiro 井島正博 (1993). “Monogatari to shiten” 物語と視点. *Seikei kokubun* 成蹊国文 26/3: 17-18.
- INOUE, Nobutaka 井上順孝他 (Hg.) (1994). *Shintō jiten* 神道辞典. Kōbundo.
- (1997a). *Glōbalization and Indigenous Culture*. Kokugakuin University, Institute for Japanese Culture and Classics.
- INOUE, Shōichi 井上章一 (1997). „Sei no basho to, yasei no yukue“ 性の場所と、野性のゆくえ. In *Kazoku to sei*, Hg. Ōtsuka Shin'ichi 大塚信一. Iwanami shoten: 173-191.
- INOUE, Teruko 井上輝子 et al. (Hgg.) (1994). *Feminism in Japan. Kenryoku to Rōdō* 日本のフェミニズム・権力と労働 4. Iwanami Shoten.

- (2002). *Iwanami joseigaku jiten* 岩波女性学事典. Iwanami Shoten.
- IRIE, Takanori 入江隆則, Takahashi Hideo 高橋英夫 und Matsubara Shin'ichi 松原新
 — (1974). „Shōwa 40nendai sakka' no kanōsei o saguru“ 昭和 40 年第作家の可能性を
 さぐる. *Shinchō* 3.
- ISHIGURO, Kazuo (1986). *An Artist of the Floating World*. London: Faber and Faber.
- ISHIGURO, Kazuo und OE, Kenzaburo (1999). „The Novelist in Today's World: A Conversation“. In *Japan in the World*, Hgg. Masao Miyoshi und H. D. Harootunian. Duke University Press: 163-176.
- ISHIKAWA, Takumi 石川巧 (1997). „Naikō no sedai“ 内向の世代 [Die introvertierte Generation]. In *Jidai betsu nihon bungaku-shi jiten. Gendai-hen* 時代別日本文学史辞典現代編, Hgg. Jidaibetsu nihon bungaku-shi jiten henshū iinkai. Tōkyō-dō shuppan: 412-419.
- ISODA, Kōichi (1974). „The Novel“. In *A Survey of Japanese Literature Today*, Hg. The Japan P.E.N. Club. Kodansha International: 7-23.
- ITAGAKI, Naoko 板垣直子 (1990). *Fujin sakka hyōden* 夫人作家評伝. 2. Aufl. Nihon tosho sentā. [= Kindai sakka kenkyū sōsho 近代作家研究叢書 56]
- ITŌ, Seiji 伊藤清司 (1979). *Nihon shinwa to Chūgoku shinwa* 日本神話と中国神話 [Mythen von Japan und China]. Gakuseisha.
- ITŌ, Narihiko, SCHAARSCHMIDT, Sigfried und SCHAMONI, Wolfgang (Hgg.) (1984). *Seit jenem Tag. Hiroshima und Nagasaki in der japanischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- IWABUCHI, Hiroko 岩淵宏子, KITADA, Sachie 北田幸恵 und HASEGAWA, Kei 長谷川啓 (Hgg.) (2005). *Hen'nentai kindai gendai josei bungakushi* 編年体近代現代女性文史. Shibundō.
- IWABUCHI, Hiroko 岩淵宏子, KITADA, Sachie 北田幸恵 und KŌRA, Rumiko 高良留美 (Hgg.) (1995). *Feminizumu hiyō he no shōtai. Kindai josei bungaku o yomu* フェミニズム批評への招待—近代女性文学を読む. Gakugei shorin.

- IWAMOTO, Yoshio (1988). „Yoshikichi Furui: Exemplar of the ‚Introverted Generation‘“. *World Literature Today* 62/3: 385-390.
- JACKSON, Peter (1989). *Maps of Meaning. An Introduction to Cultural Geography*. London/Boston: Routledge.
- JAEGER, Friedrich und LIEBSCH, Burkhard (Hgg.) (2004). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- JAEGER, Friedrich und STRAUB, Jürgen (Hgg.) (2004). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2: Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- JAEGER, Friedrich und RÜSEN, Jörn (Hgg.) (2004). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 3: Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- JAHN, Manfred (1998). „Narratologie. Methoden und Modelle der Erzähltheorie“. In *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*, Hg. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag: 29-50.
- (2005). „Naratology: A Guide to the Theory of Narrative“. URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> [7. Juni 2011]
- JAKOBSON, Roman (Hg.) (1974). *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Nymphenburger.
- JAMESON, Frederic (1988). „Cognitive Mapping“. In *Marxism and the Interpretation of Culture*, Hgg. Cary Nelson und Lawrence Grossberg. University of Illinois Press: 347-360.
- JAPANESE LITERATURE PUBLISHING AND PROMOTION CENTER (2007). *Contemporary Japanese Writers Vol. 1*. Tokyo: J’Lit.
- (2008). *Contemporary Japanese Writers Vol. 2*. Tokyo: J’Lit.
- JELINEK, Estelle (1980). *Women’s Autobiography. Essays in Criticism*. Indiana University Press.
- JEON, Miseli (2004). *Violent Emotions: Modern Japanese and Korean women's writing 1920-1980*. Ann Arbor: UMI Dissertation Services.
- JIDAI-BETSU NIHON BUNGAKUSHI JITEN HENSHŪ IINKAI 時代別日本文学史事典編集委員会 (1997). *Jidai betsu Nihon bungakushi jiten. Gendai-hen* 時代別日本文学史事典、現代編. Tōkyōdō shuppan.

- KAMEDA, Kinuhiko 亀田帛子 (2005). *Tsuda Umeko. Hitori no meikyōju no kiseki* 津田梅子ひとりの名教授の軌跡. Sōbun shuppansha.
- KANDA, Yumiko 神田由美子 (2006). „Ōba Minako“ 大庭みな子. *Kokubungakukaishaku to kanshō tokushū* 71/6: Naikō no sedai. Saigo no junbungaku 内向の世代。最後の純文学: 152-159.
- KANG, SANGJUNG (2005). „The imaginary geography of a nation and denationalized-narrative”. In *Contemporary Japanese thought*, Hg. Richard Calichman. Columbia University Press: 72-83.
- KANO, Ayako (2001). *Acting like a woman in modern Japan: theater, gender and nationalism*. New York: Palgrave.
- KANO, Masano 鹿野政直 (2004). *Gendai Nihon josei shi. Feminizumu wo jiku toshite* 現代日本女性史—フェミニズムを軸として. Yūhikaku.
- KANŌ, Mikiyo 加納実紀代 (1994). *Mada „feminizumu“ ga nakatta koro* まだ「フェミニズム」がなかったころ. Inpakuto Shuppankai.
- KARAM, Khalil カラム・ハーリル (1990). *Nihon chūsei ni okeru yume gainen no keifuto keishō* 日本中世における夢概念の系譜と継承. Yūzankaku shuppan.
- KARAN, Pradyumna (2005). *Japan in the 21st century. Environment, economy, and society*. University Press of Kentucky, 2005.
- KARATANI, Kōjin 柄谷行人 (1971). „Naimen e no michi to gaikai e no michi“ 内面への道と外界への. *Tōkyō shinbun* 8.-9.4.
- (1990). *Shūen o megutte* 終焉をめぐって. Kōdansha.
- (1996). *Ursprünge der modernen japanischen Literatur* [*Nihon kindai bungaku no kigen*, 1980]. Übers. Nora Bierich und Kobayashi Toshiaki. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- (1999). „The Discursive Space of Modern Japan”. In *Japan in the World*, Hgg. Masao Miyoshi und H. D. Harootunian. Duke University Press: 288-315.
- KATŌ, Shūichi (1990). *Geschichte der japanischen Literatur*. Bern: Scherz.

- (1996). *Katō Shūichi kōen-shū II. Dentō to gendai* 加藤週一講演集 Ⅱ。伝統と現代. Kyoto: Kamogawa shuppan.
- (1997). *Schafsgesänge*. Frankfurt a. Main: Insel.
- KAWABATA, Yasunari 川端康成 (1968). „Kawabata Yasunari“. In *Sanbiki no kani, hiy-hōshū* 三匹の蟹・批評集, Hg. Ōba Minako. Kōdansha: 6-7.
- (1981). „Batta to Suzumushi” バッタと鈴蟲. In *Kawabata Yasunari zenshū* 川端康成全集 1. Shinchōsha: 33-37.
- KAWAMURA, Jirō 川村二郎 (1970). „Naibu no kisetsu no hōjō” 内部の季節の豊穰. *Bungei* 12.
- (1973). *Ginga to jigoku – gensō bungaku ron* 銀河と地獄—幻想文学論. Kōdansha.
- (1976). „Futatsu no -ment no tanima de. 'Naikō no sedai' no kaichō” 二つの —ment の谷間で — 『内向の世代』の解嘲. *Bungei* 8.
- (1991). „Sekiryō no meruhen” 寂寥のメルヘン. In *Ōba Minako zenshū* 大庭みな子全集 7, Hg. Ōba Minako. Kōdansha: 427-435.
- KAWAMURA, Jirō 川村二郎 und KŌNO, Taeko 河野多恵子. „Tasha to son zaikan (taidan) 他者の存在感 (対談)”. In *Joryū bungaku no genzai, tokushū* 女流文学の現在<特集>. Gakutōsha: 70-87.
- KAWAMURA, Kunimitsu (2003). „A Female Shaman's Mind and Body, and Possession”. *Asian Folklore Studies* 62: 257-289.
- KAWANISHI, Masaaki 川西政明 (2001). *Shōwa bungaku-shi. Gekan* 昭和文学史・下巻. Kōdansha.
- KAWASHIMA, Terry (2001). *Writing Margins. The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*. Cambridge/London: Harvard University Asia Center.
- KAWATŌ, Masashi 河東仁 (2002). *Nihon no yume shinkō: shūkyō kara mita Nihon-seishinshi* 日本の夢信仰：宗教から見た日本精神史. Tamagawa daigaku shuppan.

- KEENE, Donald (1984). *Dawn to the west. Japanese literature of the modern era*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- (1993). *Seeds in the heart. Japanese literature from earliest times to the late sixteenth-century*. New York: Holt.
- (1995a). „Feminine Sensibility in the Heian Era“. In *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, Hg. Nancy G. Hume, S. 109-123. State University of New York Press.
- (1995b). *Modern Japanese Diaries. The Japanese at Home and Abroad as Revealed Through Their Diaries*. New York: Henry Holt and Company.
- (1999). *Travelers of a Hundred Ages* [2nd edition]. Columbia University Press, 1999.
- KENMOTSU, Masayo 見物昌代 (1973). „Ōba Minako“. In *Joryū bungei kenkyū 女流文芸研究* 8, Hg. Mawatari Kenzaburō 馬渡憲三郎. Nansōsha.
- KHOO, Tseen-Ling (2003). *Banana Bending. Asian-Australian and Asian-Canadian Literatures*. McGill-Queen's University Press.
- KIDA, Jun'ichirō (2007). *Gensō to kaiki no jidai 幻想と怪奇の時代*. Shōraisha.
- KIKUHARA, Masako 菊原昌子 (1984). „Ōba Minako. „Sanbiki no kani' no Yuri“大庭みな子・『三匹の蟹』の由梨. *Kokubungaku* 3.
- KIMBROUGH, R. Keller (2005). „Reading the Miraculous Powers of Japanese Poetry. Spells, Truth Acts, and a Medieval Buddhist Poetics of the Supernatural“. *Japanese Journal of Religious Studies* 32/1: 1-33.
- KIMMICH, Dorothee, RENNER, Rolf Günter und STIEGLER, Bernd (Hgg.) (2003). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- KIMURA-STEVEN, Chigusa (2005). *Ōba Minako „Sanbiki no kani“: Minisukāto bunka-no naka no otoko to onna 大庭みな子「三匹の蟹」ミニスカート文化の中の女と男 Ōba Minako's „Three Crabs“: Mini-Skirt Boom & Gender Relationships*. Kyōto: Kokusai nihon bunka kenkyū sentā.
- KINOSHITA, Iwao (1976). *Kojiki*. Fukuoka: Kawashima Kōbunsha.
- KITAOKA, Seiji 北岡誠司 (1985). *Monogatari no kōzō, monogatari no jiyū – nartatorojī josetsu 物語の構造・物語の自由 – ナラトロジー序説*. Iwanami shoten.

- KITAOKA, Seiji 北岡誠司 und Mino Hiroshi 三野博司 (2003). *Shōsetsu nonaratorroji. Shudai to hensō* 小説のナラトロジー・主題と変奏. Sekai shisō sha.
- KLOPFENSTEIN, Eduard (1993). „Zu den Autoren/Nachwort“. In *Mondscheintropfen. Japanische Erzählungen 1940-1990*, Hg. Eduard Klopfenstein. Zürich/München: Theseus Verlag: 213-247.
- KOHL, Stephen (2005). „Minako Ōba“. URL: <http://www.stedwards.edu/hum/hernandez/CULF1318-sum01/research/Minako.html> [24. August 2005]
- KOKUBUNGAU (2006): Kokubungaku (tokushū: Kojiki, nihon shoki – hikaku). 52/1. 国文学『国文学』（特集：古事記・日本書紀—比較）1 第 51 巻、2006 年 1 月
- KOKUBUNGAU KENKYŪ SHIRYŌKAN 国文学研究資料館 (1985). *Bungaku nio-keru „mukōgawa“* 文学における「向う側」. Meiji shoin, 1985.
- KOKUGAKUIN UNIVERSITY (1985). *Basic Terms of Shinto*. Kokugakuin University.
- KONDO, Dorinne (1992). „Multiple selves: the aesthetics and politics of artisanal identities“. In *Japanese sense of self*, Hg. Nancy Rosenberger. Cambridge University Press: 40-66.
- KONERSMANN, Ralf (Hg.) (2007). *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KÖNIGSBERG, Matthew (2008). „Lost in Suburban Space: Mizumura Minaes *Shishōsetsu* from left to right“. In *Irmela Hijiya-Kirschnereit zu Ehren. Festschrift zum 60. Geburtstag*, Hgg. Judith Árokay, Verena Blechinger-Talcott und Hilaria Gössmann. München: Iudicium: 41-67.
- KONISHI, Jin'ichi 小西甚一 (2009). *Nihon bungeishi. Bekkan* 日本文芸誌別巻. Kōdansha.
- KŌNO, Taeko 河野多恵子 (1982). „Crabs“. In *Rabbits, Crabs, Etc. Stories by Japanese Women*, Hg. Phyllis Birnbaum. University of Hawai'i Press: 209-214.
- (1983). „Maegaki“ まえがき. In *Bungaku 1983* 文学 1983, Hg. Nihon bungeikakyōkai hen 日本文芸家協会編. Kōdansha: i-xi.

- (2007). 河野多恵子. „Bungakushō to wa nani ka? Taidan“ 文学賞とは何か？ 対談. *Bungakukai* 文学界 4: 130-147.
- KOYANO, Ton 小谷野敦 (2010). *Gendai bungaku ronsō* 現代文学論争. Chikumashobō.
- KURIHARA, Sadako 栗原貞子 und ITŌ, Mariko 伊藤真理子 (Hgg.) (1991). *Genbakushishū. Hiroshima-hen* 原爆詩集 広島編 [Atombomben-Gedichte. Hiroshima]. Nihon toshō sentā. (*Nihon no genbaku kiroku* 日本の原爆記録 19)
- KUROI, Senji 黒井千次 (1980). „Shōsetsu no seiri ni sotto. Taidan jihyō o oete” 小説の生理にそって—対談時評を終えて. *Bungakukai* 1: 197-203.
- KUROKO, Kazuo 黒古一夫 (1991). „Genbaku to kotōba (shō)” 原爆とことば (抄) [Die Atombombe und die Literatur, 1983]. In *Nihon no genbaku kiroku* 日本の原爆記録 16. Nihon toshō sentā: 291-445.
- KUWAYAMA, Takami (2004). *Native Anthropology. The Japanese Challenge to Western Academic Hegemony*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- LACOSTE, Charlotte (2006). „Gérard Genette et la quête du ‚recit à l’état pur’”. URL: http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste_Genette.html [20. Januar 2008].
- LAFLEUR, William (1983). *The karma of words. Buddhism and the literary arts in medieval Japan*. University of California Press.
- LÄMMERT, Eberhard (1989). *Bauformen des Erzählens*. [1955] 8. Aufl. Metzler.
- (1991). *Das überdachte Labyrinth. Ortsbestimmungen in der Literaturwissenschaft 1960-1990*. Stuttgart: Metzler.
- LANSER, Susan S. (1981). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton University Press.
- (1986). „Toward a Feminist Narratology”. *Style* 20/3: 341-363.
- (1988). „Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology”. *Style* 22/1: 52-60.
- (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press.

- LAO ZI (1994). *Tao te king Lao Tse*. (Bearbeitet von Gia-Fu Feng und Jane English, aus dem Amerikan. von Sylvia Luetjohann). München: Diederichs.
- LEBRA, Takie Sugiyama (1992). „Self in Japanese Culture“. In *Japanese sense of self*, Hg. Nancy Rosenberger. Cambridge University Press: 105-120.
- LEVI, Hideo リービ英雄 (1992). „Kaisetsu. ‚Sanbiki no kani’ futatabi“ 解説。『三匹の蟹』 ふたたび. In *Sanbiki no kani*, Ōba Minako. Kōdansha bungei bunko: 296-306.
- LÉVI-STRAUSS (1995). *Mythos und Bedeutung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LEWELL, John (1993). *Modern Japanese Novelists*. Kodansha International.
- LEWIN, Bruno (Hg.) (1981). *Japanische Literaturwissenschaft. Fachtexte*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- LIE, John (2001). *Multiethnic Japan*. Harvard University Press.
- LINTVELT, Jaap (1981). *Essai de typologie narrative: le point de vue*. Paris: Corti.
- LIPPIT, Noriko Mizuta (1980). *Reality and Fiction in Japanese Literature*. London/Basingstoke: The Macmillan Press.
- LOFTUS, Ronald (2004). *Telling Lives. Women's Self-Writing in Modern Japan*. University of Hawai'i Press, 2004.
- LONGINO, Helen (1996). „Subjects, Power, and Knowledge: Description and Prescription in Feminist Philosophies of Science“. In *Feminism and science*, Hgg. Evelyn Fox Keller und Helen Longino, Helen. Oxford University Press: 264-279.
- LOTMAN, Jurij Michailovič (1990). *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Indiana University Press.
- MACHIMURA, Takashi (2003). „Living in a transnational community within a multi-ethnic city: making a localised ‚Japan’ in Los Angeles“. In *Glōbal Japan: The experience of Japan's new immigrant and overseas communities*, Hgg. Roger Goodman, Ceri Peach et al.. London/New York: Routledge: 147-156.
- MACKIE, Vera (2003a). *Gender in Japan. Power and Public Policy*. New York: Routledge/Curzon.
- (2003b). *Feminism in modern Japan: citizenship, embodiment and sexuality*. Cambridge University Press.

- MAE, Michiko (1990). „Von der Imaginierten zur Imaginierenden. Moderne Schriftstellerinnen in Japan“. In *Japanische Literatur der Gegenwart*, Hgg. Sigfried Schaarschmidt und Michiko Mae. München/Wien: Carl Hanser Verlag: 154-161.
- (1992). „The Creation of Female Identity Through the Autobiographical Work of Three 20th Century Japanese Women Writers“. In *Japanese Biographies: Life Histories, Life Cycles, Life Stages*, Hgg. Susanne Formanek und Sepp Linhart. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften: 85-98.
- (2000). „Die Frauenbewegungen im japanischen Modernisierungsprozess“. In *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne? Geschlechterverhältnisse in Japan*, Hgg. Ilse Lenz und Michiko Mae. Opladen: Leske + Budrich: 210-250.
- MAEDA, Shōichi 前田彰一 (2004). *Monogatari no naratorojī. Gengo to buntai no bunsēki* 物語りのナラトロジー。言語と文体の分析 [Narratologie der Erzählung. Analyse von Sprache und Stil]. Sairyūsha.
- MAKINO, Seiichi 牧野成一 (1987). *Kotoba to kūkan* 言葉と空間. Tōkai daigaku shuppan kyōkai.
- MAMOLA, Claire Zebroski (1989). *Japanese Women Writers in English Translation. An Annotated Bibliography*. New York/London: Garland Publishing.
- (1992). *Japanese Women Writers in English Translation Volume II. An Annotated Bibliography*. New York/London: Garland Publishing.
- MARTINEZ, Dolores (2004). *Identity and Ritual in a Japanese Diving Village. The Making and Becoming of Person and Place*. University of Hawai'i Press.
- MARTÍNEZ, Matías und SCHEFFEL, Michael (2007). *Einführung in die Erzähltheorie* [1999]. 7. Aufl. München: C.H. Beck.
- MARUYAMA, Masao (1988). *Denken in Japan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MASSOURA, Kiriaki und GARNER, Mark (2005). „A Language is Everything you do: the Reflective Self in an Autobiographical Narrative“. *Journal of Language and Literature* 4/1: 1-19.
- MASUDA, Katsumi 益田勝実 (1977). „Nihon shinwa ni okeru gaizai to naizai“ 日本神話における外在と内在. *Kaishaku to kanshō* 10 (42/12): Nihon shinwa „Shigen to tenkai“ 日本神話<始原と展開>. Shibundō: 6-15.

- MATSUHARA, Shin'ichi 松原新一 (1971). „Bungakusha no genjitsu sankā“ 文学者の現実参加. *Gunzō* 3.
- (1978). „Naikō no sedai'ron no kessan“ 『内向の世代』論の決算. *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 8.
- MATSUMOTO, Osamu 松本修 (2006). *Bungaku no yomi to kōryū no naratorojī* 文学の読みと交流のナラトロジー. Tōyōkan shuppansha.
- MATSUMURA, Kazuo 松村一男 (1987). „Nihon shinwa: kōzō to shinsō“ 日本神話 — 構造と深層 [Japanische Mythen: Struktur und Tiefenschicht]. In *Kodaishi kenkyū no saizensen* 古代史研究の最前線 [Neueste Forschung in alter Geschichte], Hg. Matsu-mura, Kazuo. Yūzankaku.
- (1997). „Hikaku shinwa kenkyū no hōhō“ 比較神話研究の方法. In *Nihon shinwa jiten*, Hgg. Ōbayashi Taryō 大林太良 und Yoshida Atsuhiko 吉田敦彦. Daiwa shobō: 369-376.
- MATSUMURA, Kazuo (1998). „„Alone among Women’. A Comparative Mythic Analysis of the Development of Amaterasu Theology“. In *Kami. Contemporary Papers on Japanese Religion 4*, Hg. Nobutaka Inoue. Institute for Japanese Culture and Classics, Kokugakuin University: 42-71.
- MATSUMURA, Takeo 松村武雄 (1954). *Nihon shinwa no kenkyū* 日本神話の研究. Baifukan.
- MATSUOKA, Hiroki (2007). „Japanese Literature by Numbers, Part 1. 124“. In *Contemporary Japanese Writers Vol. 1*, Hg. J-Lit Center. Japanese Literature Publishing and Promotion Center: 38-39.
- MATTENKLOTT, Gert (1996). „Mythologien der Migration im 20. Jahrhundert“. In *Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*, Hgg. Hartmut Böhme und Klaus Scherpe. Steinbek bei Hamburg: Rowohlt: 25-46.
- MAUERMANN, Johanna (2011). *Handyromane. Ein Lesephänomen aus Japan*. Berlin: ebv.
- MAY, Ekkehard (1997). „Nachwort“. In *Zufluchtsort*, Furui Yoshikichi. Berlin: Edition q: 253-263.

- MCROBBIE, Angela (2004). „The place of Walter Benjamin in Cultural Studies“. In *The Cultural Studies Reader*, Hg. Simon During, Simon. 2nd Edition. London/New York: Routledge: 77-96.
- MILLER, Laura und BARDSLEY, Jan (Hgg.) (2005). *Bad Girls of Japan*. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan.
- MILLETT, Kate (197a). *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*. München: Desch.
- MINEAR, Richard H. (Hg.) (2011). *War and Conscience in Japan. Nambara Shigeru and the Asia-Pacific War*. Plymouth/New York: Rowman & Littlefield.
- MITANI, Kuniaki 三谷邦明 (1996). *Kindai shōsetsu no „katari“ to „gensetsu“* 近代小説の<語り>と<言説>. Yūseido shuppan.
- MIURA, Masashi 三浦雅士 (1991). *Shōsetsu to iu shokuminchi* 小説という植民地. Fukubu shoten.
- (1998). „Ōba Minako to inyu“ 大庭みな子と隠喩. *Gunzō* 8: 124-142.
- MIYOSHI, Masao (1993). „A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State“. *Critical Inquiry* 19/4: 726-751.
- MIYOSHI, Masao und HAROOTUNIAN, Harry D. (Hgg.) (1999). *Japan in the World*. Duke University Press.
- MIZUTA, Noriko 水田宗子 (1982). *Hiroin kara hīrō he* ヒロインからヒーローへ. Tahata shoten.
- (1992). „Sakka annai – Ōba Minako. Sei no gensho no fūkei e no kikan – Ōba Minako no shōsetsu no sekai“ 作家案内—大庭みな子。生の原初の風景への帰還—大庭みな子の小説の世界. In *Sanbiki no kani* 三匹の蟹, Ōba Minako. Kōdansha bungei bunko, 1992: 307-317.
- (1993a). „Symbiosis and Renewal: Transformations of the Forest World of Ōba Minako“. *Review of Japanese Culture and Society* 5: 59-66.

- (Hg.) (1993b). *Josei no jiko hyōgen to bunka: dai ni-kai kann taiheiyō josei kaigi. Jōsai daigaku kokusai bunka kyōiku sentā* 女性の自己表現と文化：第2回環太平洋 女性会議、城西大学国際文化教育センター. Tahata shoten.
 - (1995). „Introduction to *Urashimaso*“. In *Urashimaso*, Ōba Minako. Sakado-shi: Center for Inter-Cultural Studies and Education, Josai University: ix-xii.
 - (2002). „Yamanba no yume. Joron toshite“ 山姥の夢—序論として. In *Yamanbatachi no monogatari. Josei no genkei to katarinaoshi* 山姥たちのものがたり—女性の原型と語りなおし, Hgg. Mizuta Noriko und Kitada Sachie. Gakugei shorin: 7-37.
 - (2003). *Nijūseiki no josei hyōgen: Jendā-bunka no gaibu e* 二十世紀の女性表現：ジェンダー文化の外部へ. Gakugei shorin.
 - (2004). „Gensho no sei to monogatari no kongen he“ 原初の生と物語の根源へ. In *Katachi mo naku* 寂兮寥兮, Ōba Minako. Kōdansha bungei bunko: 154-171.
 - (2011). „Kyōsei to junkan. Ōba Minako no 'mori no sekai' no hen'yō“ 共生と循環—大庭みな子の〈森の世界〉の変容 [1993]. In *Ōba Minako zenshū 24* 大庭みな子全集 24. Nihon keizai shinbun shuppansha: 448-460.
- MIZUTA, Noriko 水田宗子 und ŌBA, Minako 大庭みな子 (1995). *Yamanba no iru fūkei* 山姥のいる風景. Tabata shoten.
- MIZUTA, Noriko 水田宗子 und OZAKI, Midori 尾崎翠 (2005): „*Dai nana-kankai hōkō' no sekai* 「第七官界彷徨」の世界. Shintensha.
- MIZUTA LIPPIT, Noriko und IRIYE SELDEN, Kyoko (Hg.) (1991). *Japanese Women Writers. Twentieth Century Short Fiction*. New York: An East Gate Book.
- MOCHIZUKI, Narae (1986). *Speaker's Point of View in Modern Japanese Narratives: A Literary and Linguistic Analysis of Point of View*.
- MÖLLER, Hans-Georg (1995). „Speech and Permanence in the Laozi: A Reading of the Twenty-third Chapter as it is Found in the Mawangdui Manuscripts“. *Taoist Resources* 6/1: 31-40.
- (2006). *The Philosophy of the Daodejing*. Columbia University Press.

- MONNET, Livia (1991). „*Die dunkle Sphäre in der Geist und Fleisch ineinander übergehen*“. *Die Literatur der Kōno Taeko*. Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. (OAG Taschenbuch).
- MORTON, Leith (1997). „Feminist Strategies in Contemporary Japanese Women's Poetry“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese* 31/2: 73-108.
- MULHERN, Chieko Irie (Hg.) (1991). *Heroic with Grace. Legendary Women of Japan*. Armonk/London: An East Gate Book.
- (Hg.) (1994). *Japanese women writers. A bio-critical sourcebook*. Connecticut/London: Greenwood Press.
- MURAMATSU Sadataka 村松定孝 und Watanabe Sumiko 渡辺澄子 (Hgg.) (1990). *Gendai josei bungaku jiten* 現代女性文学辞典. Tōkyōdō shuppan.
- NAGASHIMA, Yōichi (Hg.). *Return to Japan. From "Pilgrimages" to the West*. Aarhus University Press.
- NAKAMATA, Akio 中俣暁生 (2004). *Kyokusei bungaku-ron Westway to the World* 極西文学論. Shobunsha.
- NAKAMURA, Keiko 中村桂子 (1997). „„Shizen de aritai“ to iu negai“ 『自然でありたい』 という願い. In *Kazoku to sei*, Hg. Ōtsuka Shin'ichi. Iwanami shoten: 59-77.
- NAKAMURA, Mitsuo 中村光男 (1954). *Nihon no kindai shōsetsu* 日本の近代小説. Iwanami shoten.
- (1968). *Nihon no gendai shōsetsu* 日本の現代小説. Iwanami shoten.
- NAKANISHI, Susumu 中西進 (1986). *Amatsukami no Sekai, Kojiki o yomu* 天つ神の世界、古事記を読む 1. Kadokawa.
- NAKAZAWA, Kei 中沢けい (2004): „Kyomu to kyori – hachijū nendai umare no sakka-tachi“ 虚無と距離 —八〇年代生まれの作家たち. *Shinchō* 12: 181-191.
- NAPIER, Susan (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. London/New York: Routledge.
- NAUMANN, Nelly (1988). *Die einheimische Religion Japans. Teil I. Bis zum Ende der Heian-Zeit*. (Handbuch der Orientalistik, vol. V.4.1.1) Leiden: Brill.

- (1996). *Die Mythen des alten Japan*. München: Beck.
- NIHON BUNGA KU KENKYŪ SHIRYŌ KANKŌKAI 日本文学研究資料刊行会 (Hg.) (1983). *Gendai joryū bungaku*. Yūseidō shuppan kabushikigaisha.
- NIHON BUNGA KU SHINKŌKAI 日本文学振興会 (1968). „Dai 59 kai Shōwa jōhando Akutagawa-shō kettei happyō“ 第 59 会昭和上半度芥川決定発表. *Bungei shunjū* 9: 315-322.
- NIHON GENDAI BUNGA KU DAIJITEN 日本現代文学大辞典 (1994). Meiji shoin.
- NIHON KIGŌ GAKKAI (Hg.) (1986). *Katari. Bunka no naratorojī* 語り・文化のナラトロジー. Tōkai daigaku shuppankai.
- NIHON KINDAI BUNGA KUKAN 日本金第文学館 und ODAGIRI, Susumu 小田切進 (Hgg.) (1977). *Nihon kindai bungaku daijiten 5: Shinbun, zasshi* 日本近代文学大事典 5 新聞、雑誌. Kōdansha.
- NISHIKAWA, Nagao 西川長夫 (1988). *Nihon no sengo shōsetsu* 日本の戦後小説. Iwanami shoten.
- NISHIKAWA, Masao und MIYACHI, Masato (Hgg.) (1990). *Japan zwischen den Kriegen. Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*. Hamburg: MOAG.
- NISHIMURA, Hiroko 西村汎子, Sekiguchi Hiroko 関口祐子 et al. (Hgg.) (2000). *Bungaku ni miru Nihon josei no rekishi* 文学にみる日本女性の歴史. Kichikawa bunkan.
- NIWA, Fumio 丹羽文雄 (1968). „Niwa Fumio“. In *Sanbiki no kani, hiyhōshū* 三匹の蟹・批評集, Hg. Ōba Minako. Kōdansha: 8.
- NOGUCHI, Takehiko 野口武彦 (1980). *Shōsetsu no nihongo 13* 小説の日本語 13. Chūō Kōronsha.
- NOGUCHI, Tetsurō 野口鐵郎, Sakade Yoshinobu 坂出祥伸, Fukui Fumimasa 福井文雅 und Yamada Toshiaki 山田利明 (Hgg.) (1994). *Dōkyō jiten* 道教辞典. Hirakawa shuppansha.

- NOMURA, Masao 野村真木夫 (2000). *Nihongo no tekusuto – kankei, kōka, yōsō* 日本語のテクスト – 関係・効果・様相. Hitsuji shobō.
- NORA, Pierre (1998). *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.
- NÜNNING, Ansgar (1995). *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- (Hg.) (2004). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3., akt. u. erw. Ausg. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- (Hg.) (2004). *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- O’NEILL, Patrick (1994). *Fictions of discourse. Reading narrative theory*. University of Toronto Press.
- ŌBA, Minako 大庭みな子 (1971). *Shishū. Sabita kotoba* 詩集・錆びた言葉. Kōdansha.
- (1975). „Double Suicide. A Japanese Phenomenon” [*Taidanaru gōgan – Gendai no shinjū-kō*]. Übers. Manabu Takeuchi u. Wayne Root. *Japan Interpreter* 9/3: 344-350.
- (1978a). „Kojin to kokka” 個人と国家. In *Mezamete miru yume* 目覚めて見る夢, Ōba Minako. Kōdansha: 163-166.
- (1980). „Sea-change“ [*Tankō*]. *Japanese Literature Today* 5/3: 12-19.
- (1981a). „Fireweed“ [*Higusa*]. *Japan Quarterly* 28/3: 403-427.
- (1981b). „Aru kekkon no fūkei. Shōtokushu 2. Sōzōryoku e no negai” ある結婚の風景 小特集 2。想像力への願い. *Kinema Junpō* 3/1: 154.
- (1982a). „The smile of a Mountain Witch“ [*Yamauba no bishō*]. In *Stories by Contemporary Japanese Women Writers*, Hgg. Noriko Mizuta Lippit und Kyoko Iriye Selden. New York: M. E. Sharpe: 182-196.
- (1982b). *Onna no danseiron* 女の男性論 [1979]. Chūōkōronsha.
- (1982c). „The Three Crabs“ [*Sanbiki no kani*]. Übers. Yukiko Tanaka. In *This Kind of Woman: Ten Stories by Japanese Women Writers 1960-1976*, Hgg. Yukiko Tanaka und Elisabeth Hanson. Stanford University Press: 87-113.

- (1982d). *Träume fischen* [*Katachi mo naku*]. Übers. Bruno Rhyner. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- (1983a). „Ame no ki’ no shita de“ 『雨の木』の下で. In *Yume o tsuru* 夢を釣る, Ōba Minako. Kōdansha: 102-105.
- (1983b). „Hōsōgeki: Katachi mo naku sabishii“ 放送劇・かたちもなく寂しい. *Bessatsu fujin kōron akigō* 10.
- (1985). „The Pale Fox“ [*Aoi kitsune*]. Übers. Stephen W. Kohl. In *The Showa Anthology 2 – Modern Japanese Short Stories 1916-1984*, Hgg. Van C. Gessel und Tomone Matsumoto. Kodansha International: 337-347.
- (1987a). „Kiriko“ [*Umezukiyo*]. Übers. Jürgen Stalph. In *Das elfte Haus. Erzählungen japanischer Gegenwarts-Autoren und Autorinnen*, Hg. Barbara Yoshida-Krafft. München: Iudicium: 258-272.
- (1987b). „Naibu no sekai to gaibu no hannō no semegiai“ 内部の世界と外部の反応のせめぎあい. In *Shōwa bungaku zenshū 19* 昭和文学全集第19巻, Hgg. Inoue Yasushi et al.. Shōgakusan: 1005-1010.
- (1987c). *Ōba Minako no Ugetsu monogatari* 大庭みな子の雨月物語. Shūeisha.
- (1989a). *Umi ni yuragu ito* 海にゆらぐ糸. Kōdansha.
- (1989b). „Sōseki, Rōshi, Gendai“ 漱石、老子、現代. In *Sei no gensō: Ōba Minako taidanshū* 生の幻想：大庭みな子対談集. Kawade: 73-103.
- (1989c). „The Repairman’s Wife“ [*Yorozu shūzenya no tsuma*]. In *The Kyoto Collection: Stories from the Japanese*, Hgg. Tomoyoshi Genkawa und Bernand Susser. Ōsaka: Niseisha: 87-132.
- (1990b). *Shinshū Otogizōshi* 新輯お伽草子. Kawade shobō shinsha.
- (1991a). *Ōba Minako zenshū* 大庭みな子全集 1-10. Kōdansha, 1991.
- (1991b). „Yamauba no bishō” 山姥の微笑 [1976]. In *Ōba Minako zenshū 3*. Kōdansha: 337-351.
- (1991c). „Garakuta hakubutsukan” ガラクタ博物館 [1975]. In *Ōba Minako zenshū 4*. Kōdansha: 7-174.

- (1991d). „Bōshi” 帽子 [1981]. In *Ōba Minako zenshū* 4. Kōdansha: 373-391.
- (1991e). „Urashimasō” 浦島草 [1977]. In *Ōba Minako zenshū* 5. Kōdansha: 7-387.
- (1991f). „Michi” 道 [1983]. In *Ōba Minako zenshū* 7. Kōdansha: 307-330.
- (1991g). „Umi no soko” 海の底 [1985]. In *Ōba Minako zenshū* 7. Kōdansha: 351-355.
- (1991h). “Mae mae katatsumuri” 舞え舞え蝸牛 [Jahr]. In *Ōba Minako zenshū* 8. Kōdansha: 7-141.
- (1991i). „Otoko to onna” 男と女 [1972]. In *Ōba Minako zenshū* 10. Kōdansha: 396-399.
- (1991j). „Watashi no yume jūya” 私の夢十夜 [1980]. In *Ōba Minako zenshū* 10. Kōdansha: 107-111.
- (1991k). „Yume o tsuru” 夢を釣る [1981]. In *Ōba Minako zenshū* 10. Kōdansha: 144-145.
- (1991l). „Nani ga watashi o ugokashite iru ka” 何が私を動かしているか [1982]. In *Ōba Minako zenshū* 10. Kōdansha: 111-117.
- (1991m). „Tsudajuku no ryōseikatsu” 津田塾の寮生活. In *Ōba Minako zenshū* 10. Kōdansha: 411-423.
- (1991n). „Candle Fish” [Rōsoku uo]. In *Unmapped territories: new women's fiction from Japan*, Hg. Tanaka Yukiko. Seattle: Library of Congress: 18-38.
- (1991o). „Atogaki” あとがき. In *Makura no sōshi* 枕草子, Hg. Ōba Minako. (=Shōnen shōjo koten bungakukan 4). Kōdansha: 312-317.
- (1991p). „Birdsong” [Tori no uta]. Übers. Seiji M. Lippit. *Review of Japanese Culture and Society* 12:4 (1991), S. 84-93.
- (1991q). „The Smile of a Mountain Witch” [Yamauba no bishō]. In *Japanese Women Writers: Twentieth Century Short Fiction*, Hgg. Noriko Mizuta Lippit und Kyoko Selden. New York: M.E. Sharpe: 194-206.

- (1991r). „Der Hut” [Bōshi]. Übers. Renate Jaschke. *Hefte für Ostasiatische Literatur* 11: 37-49.
- (1991s). „White wind” [Shiroi kaze]. Übers. Joel Cohen. In: *Manoa, A Pacific Journal of International Writing* 3/2: 12-16.
- (1991t). „Mōtsuaruto no kinseishoku” モーツアルトの金星蝕. *Bungei shunjū tanpen shōsetsu kan*. Bungei shunjū: 214-268.
- (1992a). „Sanbiki no kani” 三匹の蟹. In *Sanbiki no kani*, Ōba Minako. Kōdansha bungei bunko: 7-63.
- (1992b). „Higusa” 火草. In *Sanbiki no kani*, Ōba Minako, S. 65-113. Kōdansha bungei bunko: 65-113.
- (1992c). *Yawarakai feminizumu e* やわらかいフェミニズムへ. Seidosha.
- (1993). „Birds Crying” [Naku tori no]. (Ausschnitt) Übers. Michiko N. Wilson und Michael K. Wilson. *Chicago Review* 39/3:4: 186-195.
- (1994a). *Mukashi onna ga ita* 昔女がいた. Shinchōsha.
- (1994b). „Ai in Japanese Literature: The Awesome Power of Love”. Übers. Lynne E. Riggs und Takechi Manabu. *Japan Foundation Newsletter* 22/1: 1-6.
- (1995a). „Shishō to deshi” 師匠と弟子. In *Tanpen shōsetsu kessaku sen. Sengo 50nen no sakka-tachi* 短編小説傑作選 戦後 50 年の作家たち, Hgg. Marutani Saiichi 丸谷才一 und Inoue Hisashi 井上ひさし. Bungei shunjū rinji zōkan 7: 522-52.
- (1995b). *Tanze, Schneck, Tanz* [Mae mae katatsumuri]. Übers. Irmela Hijiya-Kirschne-reit. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- (1995c). *Urashimaso* [Urashimasō]. Übers. Yū Ōba. Sakado-shi: Center for Inter-Cul-tural Studies and Education, Josai University.
- (1995d). *L’ ile sans enfants* [Funakui mushi]. Übers. Corinne Atlan. Paris: Editions du Seuil.
- (1996a). „Special Address: Without Beginning, Without End” [Hajime mo naku owari mo naku]. In *The Woman’s Hand. Gender and Theory in Japanese Women’s Writing*, Hgg. Paul Gordon Schalow und Janet Walker, Janet. Stanford University Press: 19-40.

- (1996b). *Omubū-gō hyōryūki* おむふう号漂流記. Iwanami shoten.
- (1997). „Yukidoke to wakai no jidai“ 雪解けと和解の時代. In *Kazoku to sei* 家族と性, Hg. Ōtsuka Shin'ichi 大塚信一. Iwanami shoten: 1-14.
- (1998). *Hajime mo naku owari mo naku* 初めもなく終わりもなく. Shūeisha.
- (1999). „Sono nengetsu“ その年月 [1989]. In *Kawabata Yasunari bungakushō zensakuhin II* 川端康成文学賞全作品II, Hgg. Furui Yoshikichi 古井由吉, Sakata Hiroo 坂田寛夫, Ueda Miyoji 上田三四二 et al.. Shinchōsha: 373-374.
- (2001a). „Byon Wan Rī“ ビヨン・ワン・リー. In *Bungaku 2000* 文学 2000, Hg. Nihon Bungeika Kyōkai. Kōdansha: 155-160.
- (2001b). „Yadashka“ [*Yadāshka*]. Übers. Yuka Nukina. *Japanese Literature Today* 25: 14-22.
- (2001c). *Yadāshka Mīcha* ヤダーシュカミーチャ. Kōdansha.
- (2002a). *La fleur de l'oubli* [*Urashimasō*]. Übers. Corinne Atlan. Paris: Edition du Seuil.
- (2002b). *Urayasu uta-nikki* 浦安うた日記. Sakuhin-sha.
- (2003). *Tarnished Words. The Poetry of Ōba Minako* [*Sabita kotōba. Shishū*]. Übers. Janice Brown. Norwalk/Connecticut: East Bridge.
- (2004a). *Katachi mo naku* 寂兮寥兮. Kōdansha bungei bunko.
- (2004b). „Kū' to wa? ,Mu' to wa?“ 空』とは?『無』とは?. In *Katachi mo naku*, Ōba Minako. Kōdansha bungei bunko: 151-153.
- (2004c). „Aname-aname“ あなめあなめ. *Shinchō* 6: 48-57.
- (2004d). „Kotōba to iu idenshi. Urayasu uta nikki – sono go“ 言葉という遺伝子 浦安うた日記—その後. *Tanka kenkyū* 1: 11-13.
- (2005a). „Aname-aname“ あなめあなめ. In *Bungaku 2005* 文学 2005, Hg. Nihon Bungeika Kyōkai. Kōdansha: 133-143.

- (2005b). „Kokoro o tsunagu kotodama o motta kotoba“ 心をつなぐ言霊を持った言葉. *Bungei shunjū tokubetsu rinji zōkan* 3: 54-56.
- (2005c). „Sore wa idenshi yo (It's gene)“. *Shinchō* 3: 179-187.
- (2005d). *Ōba Minako zenshishū* 大庭みな子全詩集. Nurukumāru.
- (2005e). „Takuramanai takumi“ 企まない巧み. *Suisei tsūshin* 水声通信 12: 26-29.
- (2006a). *Birds Crying* [*Naku tori no*]. Übers. Michiko N. und Michael K. Wilson) Norwalk: EastBridge.
- (2006b). *Larmes de princesse* [*Ōjo no namida*]. Übers. Corinne Atlan. Paris: Editions du Seuil.
- (2006c). „Fūmon“ 風紋. *Gunzō* 10: 56-65.
- (2007). *Shichiriko* 七里湖. Kōdansha.
- (2011). *Ōba Minako zenshū* 大庭みな子全集 1-24. Nihon keizai shinbun shuppansha.
- ŌBA, Minako 大庭みな子 und ETŌ, Jun 江藤淳 (1968): „Futari no amerika to bungaku – zetsubō to dekadansu“ 二人のアメリカと文学—絶望とデカダンス. *Bungakukai* 10: 104-119.
- ŌBA, Minako 大庭みな子 und AKIYAMA, Ken 秋山虔 (1990). *Taidan. Monogatari e: Genji monogatari to no ōkan* 対談。物語へ：源氏物語への往還. *Kokubungaku* 35/1: 6-27.
- ŌBA, Minako 大庭みな子 und KŌNOSHI, Takamitsu 神野志隆光 (1991): *Kojiki. Nihon shoki* 古事記・日本書紀. Shinchōsha.
- ŌBA, Minako 大庭みな子 und MIZUTA, Noriko 水田宗子 (1996): *Moeru kohaku* 炎える琥珀. Chūō kōronsha.
- ŌBA, Minako 大庭みな子 und TAKAHASHI, Takako 高橋たか子 (1981): „Taidan: Ikitsuzukeru to iu koto – sonzai, shūkyō, hyōgen“ 対談：行き続けるということ—存在・宗教・表現. *Gunzō* 9: 234-255.

- (1982). „Taidan: Kongentekina seimei no fukashigi“ 対談：根源的な生命の不可思議. *Shinchō* 12: 170-200.
- ŌBA, Minako 大庭みな子 und YAMAMOTO, Michiko 山本道子 (1973). „Taidan: Naze shōsetsu o kaku ka – ikoku de oboeta bungakuteki shōdō“ 対談：なぜ小説を書くか—異国で覚えた文学的衝動. *Bungakukai* 4: 186-204.
- ŌBA, Toshio 大庭みな子 (2009). „Seishunsei o nokosu shoki sakuhin“ 青春性を残す初期作品. In: *Ōba Minako zenshū* 大庭みな子全集 1, Hg. Yuu Tani. Nihon keizai shinbun shuppansha: 501508.
- (2011). „Arasuka ga motarashita mono“ アラスカがもたらしたもの. In *Ōba Minako zenshū* 大庭みな子全集 2, Hg. Yuu Tani. Nihon keizai shinbun shuppansha: 527-534.
- ŌBAYASHI, Taryō 大林太良 (1979). *Nihon shinwa no kōzō* 日本神話の構造 [Die Struktur der japanischen Mythen]. Kōbundō.
- (1990). *Nihon shinwa no kigen* 日本神話の起源 [Die Ursprünge der japanischen Mythen]. Tokuma Bunko.
- (1997). „Nihon shinwa no keitō“. In *Nihon shinwa jiten* 日本神話の系統, Hgg. Ōbayashi Taryō 大林太良 und Yoshida Atsuhiko 吉田敦彦. Daiwa shobō: 31-350.
- ŌTA, Yōko 大田洋子 (2001). „Kaitei no yō na hikari“ 海底のような光 [9145]. In *Ōta Yōko shū* 大田洋子集. Nihon tosho sentā: 275-280.
- ODAGIRI, Hideo 小田切秀雄 (1971a). „Mada to mō to. Manshū-jihen kara 40nen no bungaku no mondai“ だともうと・満州事変から40年の文学の問題. *Tōkyō shinbun (yūkan)* 23. März: 8.
- (1971b). „Sensō-ka no sakka-tachi. Manshū-jihen kara 40nen no bungaku no mondai“ 戦争下の作家たち・満州事変から40年の文学の問題. *Tōkyō shinbun (yūkan)* 24. März: 8.
- (1971c). „Gendai bungaku no sōten“ 現代文学の争点. *Tōkyō shinbun* 6. Mai: x-x.
- (1971d). „Gendai bungaku no sōten“ 現代文学の争点. *Tōkyō shinbun* 7. Mai: x-x.

- (1975). *Gendai bungaku-shi. Gekan* 現代文学史・下巻. Shūeisha.
- (1991). „Genshiryoku to bungaku (shō)“ 原子力と文学（抄） [Atomkraft und Literatur (Auszug), 1955]. In *Nihon no genbaku kiroku* 日本の原爆記録 16. Nihon toshō sentā: 7- 71.
- OGINO, Miho 荻野美穂 (2002). *Jendāka sareru shintai* ジェンダー化される身体. Keisō shobō.
- ŌGOSHI, Aiko 大越愛子 (1991). „Feminizumu wa ai to sei o katareru ka“ フェミニズムは愛と性を語れるか. In *Nihonteki sekushuariti* 日本的セクシュアリティ・フェミニズムからの性風土批判, Hg. Yamashita Akiko 山下明子. Hōzōkan: 131-202.
- (1996): *Feminizumu nyūmon* フェミニズム入門. Chikuma shobō.
- OHNUKI-TIERNEY, Emiko (1987). *The Monkey as Mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*. Princeton University Press.
- (1990. „The Ambivalent Self on the Contemporary Japanese“. *Cultural Anthropology* 5: 197-216.
- (2002). *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms. The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. The University of Chicago Press.
- OKAMOTO, Tarō 岡本太郎 (2000). *Shinpi Nihon: Okamoto Tarō no hon* 神秘日本: 岡本太郎の本 3. Misuzu shobō.
- OKANIWA, Noboru 岡庭昇 (1972). *Gensō no kokka to kotoba. Gendai bungakuron* 幻想の国家とことば 現代文学論. Chikuma shobō.
- (1977) (Hg.). *Riarizumu no kaitai* リアリズムの解体. Tōjusha.
- OKAZAKI, Hajime 岡崎一 (1984). „Yosano Akiko no fujinron (shinshiryō)“ 与謝野晶子の婦人論 (新資料). *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō* 3: 160-162.
- ŌKUBO, Tsuneo 大久保典夫 und YOSHIDA, Hiroo 吉田熙生 (Hgg.) (1973). *Gendai sakka jiten* 現代作家辞典. Tōkyōdō shuppan.
- ONUKI, Atsuko/PEKAR, Thomas (Hg.) (2006). *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*. München: Iudicium.

- ORBAUGH, Sharalyn (2001a). „A Female Urashima Tarō - Ohba Minako's Return to Japan". In *Return to Japan. From „Pilgrimage” to the West*, Hg. Yōichi Nagashima. Aarhus University Press: 300-319.
- (2001b). „Ohba Minako and the Paternity of Maternalism”. In *The Father-Daughter-Plot*, Hgg. Rebecca Copeland und Esperanza Ramirez-Christensen. University of Hawai'i Press: 265-291.
- ORIGAS, Jean-Jacques (2000). *Dictionnaire de littérature japonaise*. Paris: Quadrige.
- ORIKUCHI, Shinobu 折口信夫 (1954-59. *Orikuchi Shinobu zenshū* 折口信夫全集 (20 Bde). Chūō kōronsha.
- ORLAND, Barbara und SCHEICH, Elvira (1995). *Das Geschecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- OTA, Yoshinobu (2002). „Culture and Anthropology in Ethnographic Modernity“. In *Anthropology beyond culture*, Hgg. Richard Fox und Barbara King. Oxford: Berg: 61-80.
- PATESSIO, Mara (2010). „Readers and Writers: Japanese Women and Magazines in the Late Nineteenth Century”. In *The female as subject: reading and writing in early modern Japan*, Hgg. Peter Kornicki, Mara Patessio und G.G. Rowley, S. 191-213. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan: 191-213.
- PICKEN, Stuart (1994). *Essentials of Shinto. An analytical guide to principal teachings*. Westport/London: Greenwood Press.
- (2002). *Historical Dictionary of Shinto*. London: The Scarecrow Press.
- PIGGOTT, Joan (1989). „Sacral kingship and confederacy in early Izumo”. *Monumenta Nipponica* 44/1: 45-74.
- (1997). *The Emergence of Japanese Kingship*. Stanford University Press.
- PILE, Steve und TRIFT, Nigel (Hgg.) (1995). *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*. London/New York: Routledge.
- PLUTSCHOW, Herbert (1990). *Chaos and Cosmos: Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*. Leiden: E. J. Brill.
- POLLACK, David (1986). *Fracture of Meaning*. Princeton University Press.

- (1992). *Reading Against Culture*. Cornell University Press.
- POUILLON, Jean (1993). *Temps et roman*. [1946] Gallimard.
- PRINCE, Gerald (2003). *A Dictionary of Narratology* [1987]. University of Nebraska Press, 2003.
- REIDER, Noriko (2003). „Transformation of the *Oni*. From the Frightening and Diabolical to the Cute and Sexy“. *Asian Folklore Studies* 62: 133-157.
- (2005). „Yamauba: Representation of the Japanese Mountain Witch in the Muromachi and Edo Periods“. *International Journal of Asian Studies* 2/2: 239-264.
- RICH, Adrienne (1979). *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York/London: W.W. Norton.
- RICOEUR, Paul (1981). *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation*. Cambridge University Press.
- RICOEUR, Paul (1996). *Das Selbst als ein Anderer*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- RIEGER, Naoko Alisa (1986). *Enchi Fumiko's Literature: the portrait of women in Enchi Fumiko's selected works*. Hamburg: Institut für Asienkunde.
- RIMER, Thomas J. (1990). *A reader's guide to Japanese literature. From the 8th century to the present*. Kodansha International.
- RIMER, Thomas J. und VAN C., Gessel (Hgg.) (2005). *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature. Volume 1: From Restoration to Occupation, 1868-1945*. Columbia University Press.
- (2007). *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature. Volume 2: From 1945 to the Present*. Columbia University Press.
- ROBERTS, Jeremy (2004). *Japanese Mythology A to Z*. New York: Facts on File.
- ROBERTSON-WENSAUER, Caroline (2000) (Hg.). *Aspekte einer angewandten Kulturwissenschaft*. Baden-Baden: Nomos.
- ROSENBAUM, Roman (2006). „True Survivors: the ‚yakeato sedai‘ in contemporary Japanese literature – towards a definition. URL: <http://coombs.anu.edu.au/SpecialProj/ASAA/biennial-conference/2006/Rosenbaum-Roman-ASAA2006.pdf> [1. Juni2011]

- ROSENBERGER, Nancy (Hg.) (1992). *Japanese sense of self*. Cambridge University Press.
- ROUSSEL, Raymond (1983). *Locus Solus*. Frankfurt am Main: Fischer.
- RUSHDIE, Salman (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.
- RYAN, Marie-Laure (2001). „The Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive”. *Narrative* 9(2): 146-152.
- RYANG, Sonja (2004). *Japan and National Anthropology. A Critique*. New York: Routledge Curzon.
- SAID, Edward (2001). „Globalizing Literary Study”. *PMLA* 116/1: 64-68.
- (2003). *Orientalism*. London: Penguin.
- SAKAKI, Atsuko 榊淳子 (1996). *Kōi toshite no shōsetsu. Naratorojī o koete* 行為としての小説・ナラトロジーを越えて. Shin'yōsha.
- (1999). *Recontextualizing Texts. Narrative Performance in Modern Japanese Fiction*. Harvard University Press.
- SANDAY, Peggy Reeves (1981). *Female Power and Male Dominance: On the Origins of Sexual Inequality*. Cambridge University Press.
- SARRA, Edith (1999). *Fictions of Femininity: Literary Inventions of Gender in Japanese Court Women Memoirs*. Stanford University Press.
- SARTRE, Jean-Paul (1988). „Notes sur ‚Madame Bovary’”. In *L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1921 à 1857*, Hg. Jean-Paul Sartre. 3^{me} édition. Paris: 661-811.
- SASAKI, Kiikchi 佐々木基一 (1967). *Sengo no sakka to sakuhin* 戦後の作家と作品. Miraisha.
- (1970). *Sengo bungaku no uchi to soto* 戦後文学の内と外. Miraisha.
- SATŌ-DIESNER, Sigmara (1985). „Ōba Minako, Kōno Taeko, Sono Ayako – drei Annäherungen an ein Thema“. In *Referate des VI. deutschen Japanologentages in Köln 12.-14. April 1984*, Hgg. G. S. Dombrady und Franziska Ehmke. Hamburg: OAG: 255-262.

- SCHAARSCHMIDT, Sigfried (1998). *Aufschlussversuche: Wege zur modernen japanischen Literatur*. München: Iudicium.
- SCHALOW, Paul Gordon und WALKER, Janet (Hgg.) (1996). *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford University Press.
- SCHAMONI, Wolfgang (2003). „Weibliche Autobiographie vs. männliche Biographie? Die japanischen ‚Hofdamentagebücher‘ des X./XI. Jahrhunderts”. In *Biographie – „So der Westen wie der Osten”? Zwölf Studien*, Hgg. Walter Berschin und Wolfgang Schamoni. Heidelberg: Mattes Verlag: 59-80.
- SCHEID, Bernhard (2005). „Religion in Japan“. URL: http://www.univie.ac.at/rel_jap/index.html [4. Juni 2014]
- (2009). „Fudoki-pedia“. URL: http://www.univie.ac.at/rel_jap/fudokipedia/Sukunabikona [4. Juni 2014]
- SCHIERBECK, Sachiko Shibata (1994). *Japanese women novelists in the 20th century: 104 biographies, 1900-1993*. University of Copenhagen, Museum Tusculanum Press.
- SCHLICHT, Olga (1990). *Japanische Schriftstellerinnen der „intellektuellen Strömung“ der 60-er und 70-er Jahre und die „neue Frauenliteratur“ Japans*. Humboldt-Universität.
- SCHMID, Wolf (2005). *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter.
- SCHWEIKLE, Günter und Irmgard (Hgg.) (1990). *Metzler Literatur Lexikon*. 2. überarb. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- SEKIYA, Ichirō 関谷一郎 (2006). „Akiyama Shun. Hihyō o kanō ni suru mono” 秋山駿批評を可能にするもの. *Kokubungaku Kaishaku to Kanshō tokushū* 71/6: Naikō no sedai. Saigo no junbungaku 内向の世代 最後の純文学: 176-181.
- SENDA, Minoru (1996). „Taoist Roots in Japanese Culture“. In *The impact of traditional thought on the present day in Japan*, Hg. Josef Kreiner. München: Iudicium: 151-156.
- SETOUCHI, Harumi 瀬戸内晴美 (1985). *Watashi no suki na koten no onnatachi* 私の好きな古典の女たち. Shinchō bunko.
- SHERIF, Ann (1994). „The Canon with a Critical Difference. Review of Complicit Fictions: The Subject of Modern Japanese Prose Narrative (James Fujii); and Reading

- Against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel (David Pollack)”. *Journal of the Association of Teachers of Japanese* 28/2: 195-208.
- SHIBATA SCHIERBECK, Sachiko (1989). *Postwar Japanese Woman Writers. An up-to-date bibliography with biographical sketches*. University of Copenhagen.
- SHIMAMURA, Takanori (2003). „Cultural Diversity and Folklore Studies in Japan. A Multicultural Approach“. *Asian Folklore Studies* 62: 195-224.
- SHIMIZU, Tatsuo 志水辰夫 (2001): „Nenashigusa“ 根なし草. *Nami* 5. URL: <http://www9.plala.or.jp/shimizu-tatsuo/sub301yoko.html> [6. Oktober 2005]
- SHŌWA BUNGA KU ZENSHŪ 昭和文学全集 (1987). Shōgakkan.
- SMITH, Neil (1993). „Homeless/global: Scaling places“. In *Mapping the Futures. Local Culture, Global Change*, Hgg. Jon Bird, Barry Curtis et al. New York: Routledge: 87-119.
- SOJA, Edward (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge/Massachusetts/Oxford: Blackwell.
- (2004). „History : Geography : Modernity“. In *The Cultural Studies Reader*, Hg. Simon During, 2nd edition. London/New York: Routledge: 113-125.
- SOKOLSKY, Anne (2005). „No Place to Call Home: Negotiating the ‚Third Space‘ for Returned Japanese Americans in Tamura Toshiko’s ‚Bubetsu‘ (Scorn)“. *Japan Review* 17: 121-148.
- SONODA, Minoru (2000). „Shinto and the natural environment“. In *Shinto in History: Ways of the Kami*, Hgg. John Breen und Mark Teeuwen. Richmond: Curzon.
- SORSOLI, Lynn (2007). „Like pieces in a puzzle: Working with layered methods of reading personal narratives“. In *Selves and Identities in Narrative and Discourse*, Hgg. Michael Bamberg, Anna De Fina und Deborah Schiffrin. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 303-324.
- STANZEL, Franz K. (2001). *Theorie des Erzählens* [1979]. 7. Aufl. Vandenhoeck&Ruprecht.
- STEIN, Armin (2007). „Hara Tamiki und die Atombombe von Hiroshima“. *DJF Quarterly* 1: 22-25.

- STOREY, Donna George (1997). „Introduction. Furui Yoshikichi and the „Introverted Generation””. In *Child of Darkness: Yōko and other stories by Furui Yoshikichi*, Hg. Donna George Storey. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan: 1-8.
- STUART, Laurie (1995). *Female Frustration: Disassociating an individual consciousness from a collective environment in short stories by Japanese women*. Ann Arbor: UMI Dissertation Services.
- SUDA, Yoshiharu 須田義治 (1997). „Gengogakuteki na naratorojī no tame ni” 言語学的なナラトロジーのために. *Kokubungaku kaishaku to kanshō* (tokushū): Gengo kenkyū to bungaku kenkyū: S. 28-34.
- SUGANO, Akimasa 日本語 (1991). „Kaisetsu. Futae no shiya no naka de” 二重の視野の中で. In *Ōba Minako zenshū* 9. Kōdansha: 429-438.
- SUGAYA, Tsutomu 菅谷務 (2007). *Kindai nihon ni okeru tenkanki no shisō. Chiiki to monogatariiron kara no shiten* 近代日本における転換期の思想・地域と物語論からの視点. Iwata shoin.
- SUGIYAMA, Yumiko 杉山由美子 (1990). „Ōba Minako wa yori anākī ni kageki ni narimasatte iku” 大庭みな子はよりアナーキーに過激になりまさっていく. In *Gendai bungaku de asobu hon* 現代文学で遊ぶ本, Hg. Hasumi Seiichi 蓮見清一. JICC shuppankyoku: 66-67.
- SUTTMEIER, Bruce R. (2002). *Seeing Past Destruction: War and Memory in 1960s Japanese Fiction (Oda Makoto, Kaiko Takeshi)*. Stanford University Press, 2002.
- SUZUKI, Sadami 鈴木貞美 (1991). „„Inochi’ no yoriito” ” 生命” の縊り糸. In *Ōba Minako zenshū* 8 大庭みな子算集第八巻. Kōdansha: 407-418.
- (1998). *Nihon no „bungaku” gainen* 日本の「文学」概念. Sakuhinsha.
- (2006). *The Concept of „Literature” in Japan*. Kyoto: Nichibunken. International Research Center for Japanese Studies.
- SUZUKI, Tomi 鈴木登美 (1988). „„Joryū nikki bungaku’ no kōchiku – janru, jendā, bungakushi kijutsu” 『女流日記文学』の構築—ジャンル・ジェンダー・文学史記述

- [„Die Konstruktion der ‚Tagebuchliteratur von Frauen‘ – Genre, Gender und literaturgeschichtliche Erfassung“]. *Bungaku* 文学 9/4: 13-27.
- TABATA, Masahide 田畑雅英 (2003). „Kaisō to genzai. Ōoka Shōhei ‘Nobi’” 回想と現在—大岡正平『野火』. In *Shōsetsu no naratorojī. Shudai to hensō* 小説のナラトロジー—主題と変奏— [Narratologie des Romans – Themen und Variationen], Hgg. Kitaoka Seiji 北岡誠司 und Mino Hiroshi 三野博司. Sekai shisō sha: 30-51.
- TACHIBANA, Reiko (1998). *Narrative as Counter-Memory: A Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan*. State University of New York Press.
- TACHIBANA NEMOTO, Reiko (1996). „Hiroshima in Ōba Minako’s *Urashimasō*: Desire and Self-Destructiveness”. *Journal of the Association of Teachers of Japanese* 30/1:1-21.
- TAGA, Futoshi (2005). „Rethinking Japanese masculinities. Recent research trends”. In *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Hgg. Mark McLelland und Romit Dasgupta. London u. New York: Routledge: 153-167.
- TAKAHASHI, Hideo 高橋英夫 (1975). „‘Warera’ no bungaku to ‘naikō’ no bungaku” 『われら』の文学と『内向』の文学. *Chūō kōron* 8.
- (1976). „Die ‚Wir-Literatur‘ und die ‘Introvertierte Literatur’”. *Kagami* 3/1: 67-105.
- (1993). *Shōwa sakka-ron 103* 昭和作家論 103. Shōgakukan.
- TAKEDA, Katsuhiko (Hg.) (1977). *Essays on Japanese Literature*. Waseda University Press.
- TAN, Daniela タン・ダニエラ (2007). „Wortweit – Die Welt von Ōba Minako”. *Asiatische Studien/Études Asiatiques* LXI 2: 371-383.
- (2009). „Who's talking in my dreams? Verschüttete Erinnerungen – Hiroshima“. *Asiatische Studien/Études Asiatiques* LXIII 3: Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten: 645-670.
- (2011a). „In vollen Zügen.” *Neue Zürcher Zeitung* 19. Januar 2011, S. 57.
- (2011b). „Nach der Apokalypse.” *Neue Zürcher Zeitung* 26. März 2011, S. 57.

- (2011c). „Shichiriko to iu basho” 七里湖という場所. In *Ōba Minako zenshū* 24 大庭みな子全集第24巻, Hg. Yuu Tani 優谷. Nihon keizai shinbun shuppansha: 586-690.
- (2013) “Kioku no ikyō e no tabi” 記憶への異郷への旅. In: *Herbert Plutschow tsuitō Symposium - Ōba Minako kokusai Symposium: Ikyō e no tabi to monogatari. Ōba Minako hen* ヘルベルト・プルーチョウ追悼シンポジウム 大庭みな子国際シンポジウム 「異郷への旅と物語」～大庭みな子編. Hg. Mizuta Noriko. Tokyo: Jōsai kokusai daigaku hikaku bunka kenkyūjo: 41-50.
- “Nach der Bombe. Über die literarische Verarbeitung des Traumas von Hiroshima.” *magazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich* 2 (2013): 46-47.
- TANAKA, Kazuko (1995). „The New Feminist Movement in Japan, 1970-1990”. In *Japanese Women: New Feminist Perspectives on the Past, Present and Future*, Hgg. Kumiko Fujimura-Fanselow und Atsuko Kameda. The Feminist Press at The City University of New York: 343-352.
- TANAKA, Yukiko (Hg.) (1991). *Unmapped territories: new women's fiction from Japan*. Seattle: Library of Congress.
- TANAKA, Yukiko und HANSON, Elisabeth (Hgg.) (1982). *This Kind of Woman. Ten Stories by Japanese Women Writers, 1960-1976*. Stanford University Press.
- TAROT, Rolf (1995). *Narratio viva Band I*. 2. Aufl. Peter Lang.
- TAWADA, Yoko 多和田葉子 (1997). *Nur da wo du bist da ist nichts*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- (2000). *Spielzeug und Sprachmagie. Eine ethnologische Poetologie*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke.
- (2011). „Kanimoji” 蟹文字. In *Ōba Minako zenshū dai 26 kan* 大庭みな子全集第26巻, Hg. Yuu Tani 優谷. Nihon keizai shinbun shuppansha.
- TEREBESS ASIA ONLINE (2006). The Tao Te Ching by Lao Tzu. Translated by D.C.Lau (1963). URL: <http://www.terebess.hu/english/tao/lau.html>. [5. September 2006]
- THORNBUR, Karen L. (2001). „Atomic Bomb Writers”. In *Modern Japanese Writers*, Hg. Jay Rubin. New York/London: Charles Scribner's Sons: 49-70.

- THORNTON, Thomas F. (2008). *Being and place among the Tlingit*. University of Washington Press.
- TOKUE, Gensei 徳江元正 (1985). „Setsuwa kara mita takai“ 説話からみた他界. In *Bungaku ni okeru „mukōgawa“* 文学における「向う側」, Hg. Kokubungaku kenkyū shiryōkan hen. Kokubungaku kenkyū shiryōkan kyōdō kenkyū hōkoku 4. Meiji shoin: 68-92.
- TOMIDA, Hiroko (2005). „The Association of New Women and its contribution to the Japanese women’s movement“. *Japan Forum* 17: 49-68.
- TOMIOKA, Taeko 富岡多恵子 (1974). „Meido no kazoku“ 冥途の家族. In *Tomioka Taeko zenshū* 富岡多恵子全集 4, Hg. Tomioka Taeko. Chikuma shobō: 203-241.
- TONOMURA, Hitomi/WALTHALL, Anne/WAKITA, Haruko (Hg.) (1999). *Women and Class in Japanese History*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies.
- TREAT, John Whittier (1995). *Writing ground zero: Japanese literature and the atomic bomb*. The University of Chicago Press.
- TRINH, T. Minh-ha (1989). *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana University Press.
- (1994). „Other than myself / my other self“. In *Traveller’s Tales: Narratives of Home and Displacement*, Hg. George Robertson, George. New York: Routledge: 9-26.
- TRUBSHAW, Bob (2005). *The metaphors and rituals of place and time – an introduction to liminality*. URL: <http://indigogroup.co.uk/edge/liminal.htm> [25. August]
- TSUBOUCHI, Shōyō (1981). *The Essence of the Novel* [Shōsetsu shinzui 小説真髓, 1885-1886], übers. von Nanette Twine. University of Queensland, Department of Japanese. (=Occasional Papers No. 11)
- TSUCHIYA, Masahiko (2005). „Fremdsprachiges Schreiben: Hideo Levy, David Zoppetti und Yoko Tawada“. In *Bevorzugt Beobachtet. Zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*, Hgg. Martin Kubaczek, Martin und Tsuchiya Masahiko. München: Iudicium: 250-263.
- TSUDA, Shōkichi (1970). *An Inquiry into the Japanese Mind as Mirrored in Literature. – The Flowering Period of Common People Literature*. Japan Society for the Promotion of Science.

- TSUDE, Hiroshi 都出比呂志 (1991). „Nihon kodai no kokka keisei-ron josetsu: Zenpō kōenfun taisei no teishō“ 日本古代の国家形成論序説：前方後円墳体制の提唱 [Treatise on the formation of the early Japanese state: a consideration of the sphere of influence of the keyhole tumuli]. *Nihonshi kenkyū* 343: 5-39.
- (1995). „Zenpō kōenfun taisei to chiiki kenryoku“ 前方後円墳体制の地域権力 [Die schlüsselloch-förmigen Grabtumuli und die regionalen Kräfte]. In *Nihon kodai kokka no tenkai* [Entwicklung des frühen japanischen Staats] 1, Hg. Kadowaki Teiji 門脇禎二. Shibunkaku.
- TSUGE, Teruhiko 柘植光彦 (1973). „Ōba Minako“ 大庭みな子. *Kokubungaku Kaishaku to kanshō rinjizōkan gō: Sengo sakka no rireki* 国文学解釈と鑑賞 6 月臨時増刊号：戦後作家の履歴 6: 57-58.
- (1976). „Tsuga no yume' Ōba Minako“ 『母の夢』大庭みな子. *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō* 7: 150-153.
- (2006). „Naikō no sedai' sakka sakuhin gaido. Junbungaku no kagayaki“ 『内向の世代』作家作品ガイド—純文学の輝き. *Kokubungaku Kaishaku to kanshō tokushū Naikō no sedai. Saigo no junbungaku* 国文学解釈と鑑賞特集：内向の世代。最後の純文学 71/6. Shibundō: 20-31.
- TSUKUI, Yoshiko (1990). „Genbaku bungaku no sekaiteki igi“ 原爆文学の世界的意義 [Die globale Bedeutung der Atombombenliteratur]. *Shakai Bungaku* 社会文学 4: 7-17.
- TSURUTA, Kin'ya 鶴田欣也 (1985). „Mukōgawa no bungaku“ 『向こう側』の文学. In *Kokubungaku kenkyū shiryōkan kyōdō kenkyū hōkoku 4: Bungaku ni okeru mukōgawa* “国文学研究資料館共同研究報告 4: 文学における「向う側」, Hg. Kokubungaku kenkyū shiryōkan 国文学研究資料館. Meiji shoin: 5-35.
- TSUSHIMA, Yūko 津島祐子 (1991). „„Urashimasō' no miryoku“ 「浦島草」の魅力. In *Ōba Minako zenshū* 大庭みな子全集 5, *geppō* 月報 3. Kōdansha: 3-4.
- TSUTAMORI, Tatsuru 蔦森樹 (2009). „Dansei no sei-aidentiti. „Otoko' to ,hi-otoko (otoko de wa nai mono)' – seisa ni yoru kotōba no poritikusu“ 男性の性アイデンティティ. 〈男〉と〈非男〉—性差による言葉のポリティクス. In *Danseigaku* 男性学, Hgg. Amano Masako 天野正子 et al.. Iwanami shoten: 119-126.

- TUATHAIL, Gearóid (1996). *Critical Geopolitics: The Politics of Writing Global Space*. University of Minnesota Press.
- TURNER, Victor (1969). *The ritual process: structure and anti-structure*. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1974). *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Cornell University Press.
- UEDA, Makoto (1967). *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland/Ohio: Press of Western Reserve University.
- (1985). *The Mother of Dreams and Other Short Stories: Portrayals of Women in Modern Japanese Fiction*. Tokyo/New York: Kodansha International.
- UEDA, Miyoji 上田三四二 (1973). „Naikō no sedai’ kō” 『内向の世代』 考. *Gunzō* 4.
- (1976). „Betrachtungen über die ‚Introvertierte Generation’”. Übers. Jürgen Berndt. *Kagami* 3/1: 35-66.
- UENO, Chizuko 上野千鶴子 et al. (Hgg.) (1994). *Feminism in Japan. Ribu to feminizumu* 日本のリブとフェミニズム 1, Iwanami shoten.
- (2004a). *Nationalism and gender*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- (2004b). *Kotoba wa todoku ka* 言葉は届くか. Iwanami shoten.
- (2005). „In the feminine guise: A trap of reverse orientalism“. In *Contemporary Japanese thought*, Hg. Richard Calichman. Columbia University Press: 224-245.
- UENO, Chizuko 上野千鶴子, OGURA, Chikako 小倉千加子 und TOMIOKA, Taeko 富岡多恵子. *Dansei bungaku ron* 男性文学論. Chikuma shobō.
- UENO, Toshiya 上野俊哉 und Mōri Yoshitaka 毛利嘉孝 よしたか (Hgg.) (2000). *Karuchararu sutadiizu nyūmon* カルチャラルスタディーズ入門. Chikuma shinsho.
- VERNON, Victoria (1988). *Daughters of the Moon. Wish, Will, and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*. Institute of East Asian Studies University of California.

- VISWANATHAN, Meera (1996). „In Pursuit of the Yamamba: The Questions of Female Resistance”. In *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Hgg. Paul Schalow and Janet Walker. Stanford University Press: 239-261.
- VISWESWARAN, Kamala (1997). „Histories of Feminist Ethnography”. *Annual Review of Anthropology* 26: 591-621.
- VOGT, Jochen (1990). *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 7. Aufl. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- WARBURG, Aby (1992). *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin: Wagenbach.
- WARHOL, Robyn R. (1999). „Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies”. In *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Hg. David Herman. Ohio State University: 340-355.
- WATANABE, Kazuko 渡辺和子 (1993). *Feminizumu shōsetsuron. Josei sakka no jibun-sagashi* フェミニズム小説論。女性作家の自分探し. Tsuge shobō.
- WATANABE, Sumiko 渡邊澄子 (Hg.) (2000). *Josei bungaku o manabu hito no tame ni* 女性文学を学ぶ人のために. Sekai shisōsha.
- WEATHERS, Charles (2005). „In Search of Strategic Partners: Japan's Campaign for Equal Opportunity”. *Social Science Japan Journal* 8/1: 69-89.
- WEBER, Max (1904). *Die Säugetiere*. Jena: Fischer.
- (1919). *Geistige Arbeit als Beruf*. München: Duncker und Humblot.
- WEEDON, Chris (1991). *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. 2. Aufl. Zumikon/Dortmund: eF-eF-Verlag.
- WEIGEL, Sigrid (1987). *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen: Tende.
- (1990). *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek: Rowohlt.
- (1997). „Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft”. In *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Hgg. Helmut Brackert und Jörn Stückrath. 5., erw. Ausg., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag: 686-698.

- (2000). „Der schielende Blick“. In *Aus dem Verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80er Jahre*, Hgg. Hiltrud Bontrup und Jan Christian Metzler. Hamburg: Argument Verlag: 35-93.
 - (2002). „Zum ‚topological turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“. *KulturPoetik* 2/2: 151-165.
 - (2004). *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte: Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: W. Fink.
- WERNER, Verena (2006). *Das Verschwinden der Erzählers. Erzähltheoretische Analysen von Erzählungen Tayama Katais aus den Jahren 1902-1908*. Bern/Berlin: Peter Lang.
- WERLEN, Bruno (2003). „Kulturelle Räumlichkeit: Bedingung, Element und Medium der Praxis“. In *Kulturelle Räume – räumliche Kultur*, Hgg. Brigitta Hauser-Schäublin und Michael Dickhardt. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag: 1-12.
- WILAON NIIKUNI, Michiko (1999). *Gender is Fair Game: (Re)Thinking the (Fe)Male in the Works of Ōba Minako*. New York: M.E. Sharpe.
- (1996). „Becoming or (Un)Becoming: The Female Destiny Reconsidered in Ōba Minako’s Narratives“. In *The Woman’s Hand. Gender and Theory in Japanese Women’s Writing*, Hgg. Paul Schalow und Janet Walker. Stanford University Press: 293-326.
- WODIANKA, Stephanie (2005). „Zeit – Literatur – Gedächtnis“. In *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Hgg. Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter: 179-202.
- YAMADA, Seizaburō 山田清三郎 (1954). *Puroretaria bungakushi* プロレタリア文学史. Rironsha.
- YAMAGUCHI, Yoshinori 山口佳紀 und KŌNISHI Takamitsu 神野志隆光 (1997). *Kojiki* 古事記. Toppan insatsu.
- YAMAMOTO, Takashi 山本節 (1997). „Nihon shinwa no sekaikan“ 日本神話の世界観. In *Nihon shinwa jiten* 日本神話辞典, Hgg. Ōbayashi Taryō 大林太良 und
- YAMAMOTO, Kaoru 山本かほる (1980). „Ōba Minako – ‚Saigo no mono’ o motsu onna“ 大庭みな子—『最後のもの』を持つ女. *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō* 4: 53-58.

- YANAGIDA, Izumi 柳田泉 (1987). „*Shōsetsu shinzui*” kenkyū 「小説神髓」研究. Nihon tosho sentā.
- YODA, Tomika (2004). *Gender and national literature. Heian texts in the constructions of Japanese modernity*. Duke University Press.
- YONAHARA, Keiko 与那覇恵子 (1986). „Ōba Minako ron“ 大庭みな子論. In *Gendai joryū sakka ron* 現代女流作家論. Shinbisha: 85-121.
- (Hg.) (2006). *Gendai josei bungaku o yomu* 現代女性文学を読む. Sōbunsha.
- (2009). „Dai 1 kan kaidai“ 第1巻解題. In *Ōba Minako zenshū 1* 大庭みな子全集第1巻, Hg. Yuu Tani 優谷. Nihon keizai shinbun shuppansha: 509-513.
- (2011). „Aratana kankeisei no kōchiku ni mukete. Ōba Minako no bungaku sekai“ 新たな関係性の構築に向けて・大庭みな子の文学世界. In *Ōba Minako zenshū 24* 大庭みな子全集第24巻, Hg. Yuu Tani 優谷. Nihon keizai shinbun shuppansha: 557-573.
- YOSANO, Akiko (1990). „Sozorigoto (Nur so dahingesagt)“, übers. Von Ulrike Wöhr und Misako Wakabayashi-Oh. In *Japan. Lesebuch II*, Hg. Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke: 122.
- YOSHIDA, Atsuhiko 吉田敦彦 (1985). *Nihon shinwa no tokushoku* 日本神話の特色 [Merkmale der japanischen Mythen]. Seidosha.
- „Nihon shinwa no kōzō“ 日本神話の構造. In *Nihon shinwa jiten* 日本神話辞典. Hgg. Ōbayashi Taryō 大林太良 und Yoshida Atsuhiko 吉田敦彦. Daiwa shobō: 332-340.
- YOSHIMI, Shun'ya 吉見俊哉 (2003). *Karuchararu tăn, bunka no seijigaku e* カルチャールターン、文化の政治学へ. Kyōto: Jinbun.
- YUVAL-DAVIS, Nira (1997). *Gender and Nation*. London: Sage Publications.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Daniela Christina Tan
Geburtsdatum	1. Februar 1974
Nationalität	Schweiz
Zivilstand	ledig, 2 Töchter
Kontakt	daniela.tan@aoi.uzh.ch

Ausbildung

2005/03 – 2011/09	Doktorat im Fach Japanologie (Neuere Japanische Literatur), Universität Zürich
2004/12	Lizenziat im Fach Japanologie, Universität Zürich: „Ōba Minako. Innen Welten. Darstellung von Innerlichkeit in <i>Sanbiki no kani</i> und <i>Umi ni yuragu ito</i> “
2001/09 – 2002/09	Studienjahr als Monbukagakushō-Stipendiatin an der Ōsaka Gaikokugo Daigaku, (Ōsaka)
1998/09 – 1999/09	Austauschjahr als Stipendiatin der Kyōto Gaikokugo Daigaku, Kyōto
1995/10 – 2004/12	Studium Japanologie, NF Linguistik und Germanistische Literatur der Neuzeit, UZH
1995/02 – 1995/08	Intensivspanischkurs Spanisch, Madrid
1989/04 – 1994/12	Gymnasium Typus B, Kantonsschule Sargans

Weiterbildung

2008/01/25	11. ELC-NET Jahrestagung 2008 „E-Learning Campus Zürich“, Universität Zürich
2007/03/14	Prüfen mit Multiple Choice, AfH, Universität Zürich
2006/03/29	Peer Observations, AfH, Universität Zürich
2006/03 14-28	Studierende aktivieren mit einfachsten E-Learning Applikationen ELBA, ETH
2006/02/15-16	Gespräche leiten und moderieren in der Lehre, AfH, Universität Zürich
2005/09/08-09	Referieren und präsentieren in der Lehre, AfH, Universität Zürich

Berufliche Tätigkeit

2013/01 – 2013/07	Kongressmanagement für die International Society for the Study of Time in Kreta
2011/03 – 2012/08	Studiengangleitung CAS Sprachdidaktik Arabisch, Chinesisch, Japanisch (10%)
2011/02 – heute	Wissenschaftliche Mitarbeiterin Japanologie, Asien-Orient-Institut UZH
2010/11 – heute	Freie Autorin bei der <i>Neuen Zürcher Zeitung</i> (Feuilleton, Japan)
2004/11 – 2010/12	Assistentin Japanologie, Ostasiatisches Seminar (heute Asien-Orient-Institut) UZH
2006/01 – 2009/12	Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich E-Learning
2004/05 – heute	Technische Übersetzung für Schlumpf innovations und cyclehouse Shibuya
1999/02 – 2010/05	Koordination und Dolmetschen für Reisegruppen und Einzelpersonen in Japan und Europa
1998/08 – 2005/02	PC- und Netzwerksupport, Digicomp AG/Digicomp Academy, Zürich

Lehrtätigkeit

2010/02 – heute	Lehrveranstaltungen am Asien-Orient-Institut der UZH: VL, Lektüre, Seminare, Proseminare
2005/08 – 2010/12	Lehrbeauftragte am Ostasiatischen Seminar der UZH (VL, Proseminare, SU, Übungen)
2007/09/13-17	Zentrum für Bibliotheksentwicklung, Zürich: Weiterbildungskurs Gegenwartsliteratur Japan
1999/10 – 2006/02	Tutorat für das Japanisch-Propädeutikum, Universität Zürich
1998/10 – 2005/01	Schulungen für Kursleiter, Digicomp Academy

Publikationen

Publikationsliste einsehbar unter: <http://www.aoi.uzh.ch/japanologie/personenuebersicht/wissangestellte/tan.html>

Projekte

Online-AutorInnenlexikon zur modernen japanischen Literatur, Wiki-Projekt (fortlaufendes Projekt)
Chronopedia. Ein Wiki zum Thema Zeit.

Weiteres

Sprachen

Deutsch	Muttersprache
Japanisch	Sehr gute Kenntnisse
Französisch	Sehr gute Kenntnisse
Englisch	Sehr gute Kenntnisse
Spanisch	Gute Kenntnisse
Chinesisch	Basiskenntnisse
Indonesisch	Basiskenntnisse

Freizeitaktivitäten

Lesen von Sach- und literarischen Texten, Schach und Go spielen, Yoga, Natur, Origami, Motorrad